

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Моња Б. Јовић

УТОПИЈА И ДИСТОПИЈА  
У СРПСКОЈ ПРОЗИ  
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ  
ВЕКА

Докторска дисертација

Београд  
2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Monja B. Jovic

UTOPIA AND DYSTOPIA IN SERBIAN  
PROSE IN THE SECOND HALF OF THE 20th  
CENTURY

Doctoral Dissertation

Belgrade  
2018.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Моня Б.Йович

УТОПИЯ И ДИСТОПИЯ  
В СЕРБСКОЙ ПРОЗЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Докторская диссертация

Белград

2018.

## ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

Проф. др Предраг Петровић, ванредни професор,  
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

---

## УТОПИЈА И ДИСТОПИЈА У СРПСКОЈ ПРОЗИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

### *Резиме*

Циљ истраживања је успостављање једног могућег развојног лука који су у систему српске књижевности оцртала дела са утопијско-дистопијским тематско-мотивским предзнаком. Услед сложености и интердисциплинарне ширине појма *утопија*, те популарног/тривијалног карактера великог дела ове врсте књижевне праксе, српска наука о књижевности се ретко дотицала темељног позиционирања одређене групе дела у овај жанр. Отуда се даје кратак компаративни преглед позиције утопије и дистопије у англо-америчкој науци о књижевности, те развоја утопијских студија. Овај компаративни прилаз заступљен је кроз цео рад, услед покушаја да се утопијско-дистопијски комплекс у српској књижевности доведе у везу са ширим, најчешће англо-америчким оквиром.

Истраживање се заснива на најзначајнијим теоријским увидима везаним за утопију и дистопију, које савремена наука о књижевности изучава у контексту научне фантастике. Одабрани теоријски оквир ослања се на најшири научни консензус, утемељен на Сувиновим појмовима спознајног онеобичавања и новума, те протокола читања оличеног у осцилацији повратне информације. Утопија и дистопија се тумаче у контексту социјално мотивисане научне фантастике, која има изразито дидактички и субверзивни карактер, будући да слика алтернативни друштвени поредак, који у крајњем рецепцијском исходу код читаоца производи темељно преиспитивање социјалних претпоставки друштва ком припада. Даље истраживање у контексту српске књижевности тако је темељно усмерено истраживањима, теоријским поставкама и терминима Дарка Сувина, Фредерика Џејмсона, Лимана Тауера Сарџента, Марка Анженоа, Тома Мојлана и др.

Овако обликован теоријски апарат усмерава читање и тумачење дела српске књижевности и пресудно одређује корпус узет у разматрање. Бирана су дела са ангажованим предзнаком, у којима је јасно уочљива методологија спознајног онеобичавања и протокол читања оличен у осцилацији повратне информације. Уочене су тематско-мотивске константе (биоетичка проблематика, стварност посредована медијима, постхуманистички мотиви, апокалипса и крај познатог света, утопијска енклава). Поред ових темељних заједничких карактеристика, у питању

су дела различитих и разнородних поетика, која рефлектују специфичан историјски тренутак у нашој књижевности.

Како се српска књижевност друге половине двадесетог века развијала у контексту заједничке југословенске државе и њеног јединственог културног обрасца, развој утопијско-дистопијског комплекса је позициониран у односу на успон и пад југословенске социјалистичке утопије. Свако од одабраних дела смештано је даље и у контекст жанра, кроз праћење порекла доминантних тема, мотива и књижевних поступака. Истраживање почиње делом Ђорђа Јовановића (1909-1943), представника покрета социјалне литературе, и његовим романом *Плати на носи* (1948), који представља сатиричну идеолошку критику капитализма и дистопијску слику света у ком су све манифестације живота подвргнуте процесу комодификације. Јовановић уводи биоетичку проблематику, која ће, уз критику самог утопијског мишљења, одјекнути у *Проналаску Атханатика* (1957) Владана Деснице (1905-1967). Десница ствара једини истински антиутопијски наратив у контексту наше прозе друге половине двадесетог века, темељно подривајући могућност озбиљног заснивања књижевног и душтвеног утопијског пројекта.

Десничино учовање пукотине у пројекту југословенског социјализма, продубљује се у роману *Снег и лед* (1961) Ериха Коша (1913-2010), који отвара апокалиптични хоризонт новог леденог доба, најављујући урушавање југословенске утопије, засновано на фундаменталном проблему неједнакости. Иван Ивањи (1929) пише критичку утопију *На крају остаје реч* (1980), сликајући будућу судбину човечанства са доминантних биоетичких позиција. Биоетика се тематизује и у најважнијем, темељном утопијско-дистопијском пројекту српске књижевности: антрополошком трокњижју Борислава Пекића (1930-1992), који чине *Беснило* (1983), *1999* (1984), и *Атлантида* (1988). Поигравајући се у *Беснилу* конвенцијама романа о вирусу убици, биотрилера – Пекић испишује критику западне цивилизацијске парадигме, да би у каснијим делима увео постхуманистичку перспективу, у којој се људско биће мења на нивоу генетике и трагичног срастања са технологијом.

Елегију социјалистичке утопије испишује Војислав Деспотов (1950-2000), тематизујући, у постмодернистичком кључу, проблем аутентичности на крају двадесетог века, који сведочи дезинтегришућим тенденцијама краја реалности и афирмацији симулације и симулакрума. У својим последњим романима, *Европа број два* (1998) и *Дрводеља из Набисала* (1999) Деспотов гради мотив замењеног света, тематизујући уметност у контексту децентрираности настале распадом социјалистичке утопије. Увидом у утопијско-дистопијски комплекс у

систему српске књижевности друге половине двадесетог века стиче се завршни утисак о њеном доприносу овом виду књижевне праксе и живом дијалогу са светским жанровским токовима.

*Кључне речи:* српска књижевност друге половине двадесетог века, утопија, дистопија, Ђорђе Јовановић, Владан Десница, Ерих Кош, Иван Ивањи, Борислав Пекић, Војислав Деспотов

*Научна област:* наука о књижевности, теорија књижевности, историја књижевности

*Ужа научна област:* српска књижевност двадесетог века, научно-фантастична, утопијска и дистопијска књижевност

## UTOPIA AND DYSTOPIA IN SERBIAN PROSE IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

### *Abstract*

The aim of the research is to establish one possible development arch outlined in the Serbian literary system by works with utopian-dystopian thematic-motive sign. Due to the complexity and interdisciplinary width of the term *utopia*, and the popular/ trivial character of a large part of this literary practice, the Serbian literary science rarely went into the thorough positioning of a specific group of works into this genre. Therefore, a brief comparative overview of utopia and dystopia position in the Anglo-American literary science and the development of utopian studies are presented. This comparative approach is represented throughout the dissertation, due to the attempt to connect the utopian-dystopian complex in Serbian literature with a wider, mostly Anglo-American framework.

The research is based on the most significant theoretical insights related to utopia and dystopia, which the contemporary literary science explores in the context of science fiction. The selected theoretical framework relies on the widest scientific consensus which is based on Suvin's concepts of cognitive estrangement and novum, as well as the reading protocol presented in the feedback oscillation. Utopia and dystopia are interpreted in the context of a socially motivated science fiction which has a highly didactic and subversive character, since it paints an alternative social order, which then produces in the reader, as the final result, fundamental re-examination of the social assumptions of the society to which he or she belongs. Further research in the context of Serbian literature is thus fundamentally focused on the research, theoretical framework and terms used by Darko Suvin, Frederick Jameson, Lyman Tower Sargent, Marc Angenot, Tom Moylan and others.

Theoretical apparatus shaped in this manner focuses on reading and interpreting parts of Serbian literature and decisively determines the corpus taken into consideration. Selection was made among the works with the sign of engaged literature in which cognitive estrangement methodology is clearly visible and the reading protocol is presented in the feedback oscillation. The thematic-motive constants (bioethical issues, media mediated reality, posthumanist motives, apocalypse and the end of the known world, utopian enclave) were noticed. Additionally to this fundamental common characteristics, the works also belong to various and diverse poetics, which reflect the specific historical moment in our literature.

As the Serbian literature of the second half of the 20<sup>th</sup> century developed in the context of Yugoslav state and its unique cultural pattern, the



development of the utopian-dystopian complex was positioned in relation to the rise and fall of the Yugoslav socialist utopia. Each of the selected works is positioned further in the context of the genre too, by monitoring the origin of the dominant themes, motives and literary procedures. The research begins with the work of Đorđe Jovanović (1909-1943), who belongs to the social literature movement, and his novel *Cash and Carry (Plati pa nosi, 1948)*. It represents satirical ideological critique of capitalism and a dystopian image of the world in which all manifestations of life are subjected to the process of commodification. Jovanović introduces bioethical issues which will echo, with the criticism of the utopian thought itself, in *Discovery of Athanatik (Pronalazak Athanatika, 1957)* written by Vladan Desnica (1905-1967). Desnica creates the only true anti-utopian narrative in the context of our prose in the second half of the 20<sup>th</sup> century which fundamentally undermines the possibility of serious establishment of literary and social utopian project.

Desnica's notice of the cracks in the project of Yugoslav socialism deepens in the novel *Snow and Ice (Sneg i led, 1961)*, written by Erih Koš (1913-2010), which opens the apocalyptic horizon of the new ice age, announcing the collapse of the Yugoslav utopia based on the fundamental problem of inequality. Ivan Ivanji (1929) writes a critical utopia *In the End was the Word (Na kraju ostaje reč, 1980)* in which he paints the future destiny of humanity from dominant bioethical positions. Bioethics is also discussed in the most important, fundamental utopian-dystopian project of Serbian literature: the anthropological trilogy of Borislav Pekić (1930-1992), which consists of *Rabies (Besnilo, 1983)*, *1999 (1984)*, and *Atlantis (Atlantida, 1988)*. In *Rabies*, he is playing with conventions of the killer virus novel, biothriller, and writes a critique of the Western civilization's paradigm, while in later two works he is introducing the posthumanist perspective in which the human being changes at the level of genetics and tragic melding with technology.

The elegy of the socialist utopia is written by Vojislav Despotov (1950-2000) who, in postmodernist key, deals with the problem of authenticity at the end of the 20th century which testifies to the disintegrating tendencies of the end of reality and the affirmation of simulation and simulacrum. In his last novels, *Europe Number Two (Evropa broj dva 1998)* and *Carpenter from Nabisal (Drvodelja iz Nabisala, 1999)* Despotov is building the motive of the replaced world, by thematizing art in the context of the decentralized world created by the breakdown of socialist utopia. The insight into the utopian-dystopian complex in the Serbian literary system in the second half of the 20<sup>th</sup> century brings a final impression of its contribution to this type of literary practice and a lively dialogue with world's genre processes.

Key words: Serbian prose in the second half of the 20<sup>th</sup> century, utopia, dystopia, Đorđe Jovanović, Vladan Desnica, Erih Koš, Ivan Ivanji, Borislav Pekić, Vojislav Despotov.

Scientific field of study: literary science, literary theory, literary history.

Narrow scientific field of study: Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century, science fiction, utopia and dystopia.

## САДРЖАЈ

<b>1. Увод</b>	
1.1. Књижевнокритички контекст	1
1.2. Књижевнотеоријски контекст	12
1.3. Књижевноисторијски контекст	30
<b>2. Осврт социјалистичке утопије</b>	
2.1. Биоетика као последње искушење капитализма у роману <i>Плати на носи</i> Ђорђа Јовановића (1948)	33
2.2. Биоетика као средство оспоравања утопијског: <i>Проналазак Атханатика</i> Владана Деснице (1957)	62
<b>3. Пукотина у социјалистичкој утопији</b>	
3.1. Апокалиптична сатира социјализма: <i>Снег и лед</i> Ериха Коша (1961)	73
<b>4. Ка крају социјалистичке утопије</b>	
4.1. Биоетика као последње искушење утопије: критичка утопија Ивана Ивањија <i>На крају остаје реч</i> (1980)	101
<b>5. Репризирање краја света: антрополошке повести Борислава Пекића</b>	
5.1. Биоетика у контексту рата са природом у <i>Беснилу</i> (1983)	122
5.2. Поновљене апокалипсе у роману <i>1999</i> (1984)	149
5.3. Машинска цивилизација у <i>Атлантиди</i> (1988)	172
<b>6. Ограничена апокалипса: крај епохе социјализма у делима Војислава Деспотова</b>	
6.1. Увод: симулација и симулакрум у делу Војислава Деспотова	187
6.2. Симулација уметничке утопијске енклаве у <i>Европи број два</i> (1997)	205
6.3. Меморијална дистопија у <i>Дрводељи из Набисала</i> (1999)	216
<b>7. Завршни осврт на утопију и дистопију у српској прози друге половине двадесетог века</b>	225
<b>Литература</b>	231
<b>Биографија ауторке</b>	250

## 1. УВОД

### 1.1. Књижевнокритички контекст

Када сам пре неколико година свом гимназијском професору књижевности рекла да желим да се бавим утопијом и дистопијом у српској књижевности, он је са осмехом констатовао да то сматра немогућим подухватом: „Зар није сва књижевност утопијска?“ Тада нисам схватила да ће ова безазлена реченица дефинисати кључну потешкоћу на коју ћу наилазити у овом истраживању. Српска књижевна историја, теорија и критика према утопијском и дистопијском феномену махом заузимају управо такав став: ти појмови се доживљавају веома широко и често се сасвим посредно и описно примењују на дела која са нормативније схваћеним категоријама књижевне утопије и дистопије немају заправо никакве везе. Утопија/утопијско; дистопија/дистопијско (у нас знатно ређе од термина антиутопија/антиутопијско) у српској се науци о књижевности тако могу односити на најразnorodније књижевне појаве.

Примерице, студије које се баве српским романом и историје које у обзир узимају период о коме је у овом раду реч – другу половину двадесетог века – ако наведене појмове уопште и користе, чине то неконзистентно и произвољно. Дела која ће бити испитивана овом приликом веома често у књижевноисторијским прегледима, па и у самим појединачним критичким освртима, не бивају означена утопијско-дистопијским предзнаком, чак ни онда кад се, у даљем разматрању, сагледавају блиско управо том кључу. Даље, како ће истраживање показати, један део ових дела систематски је превиђан од стране озбиљније критике, нашавши се у домену потиснуте и неосвешћене књижевне баштине.

Речит је пример једне од најсвежијих студија – *Модерни роман двадесетог века* (2013) Радована Вучковића – у ком аутор, бавећи се феноменом модерног романа, за сваку од поменутих категорија (*роман модерне, авангардни роман, роман модерне класике, и у том контексту – ерудитни и антиутопијски роман, егзистенцијалистички, неоавангардни и постмодернистички роман*) показује како се у главном току европске и светске књижевности огледа његов српски парњак. Једина ситуација у којој такво огледање изостаје јесте она која се тиче антиутопијског романа. Део поглавља који се односи на антиутопију тако остаје ускраћено за сагледавање сродних дела у српској књижевности. Ово превиђање читаве једне књижевне праксе, уз неспремност да се макар и овлаш оцрта њен развојни лук–карактерише нашу науку о књижевности.

Чини се да се највећим својим делом, наша наука о књижевности према овом књижевном феномену понаша као према појави коју њен методолошки радар једноставно не препознаје.

Разлози за то су свакако комплексни. Пре свега, ту је комплексност и ширина самог термина „утопија“, који се интердисциплинарно протеже далеко изван студија књижевности, стичући право грађанства у филозофији, политичкој теорији, социологији, архитектури и другим областима. У самој науци о књижевности, ови термини су повремено сасвим замагљени, налазе се исувише близу модерној научној фантастици са једне, и класичним, па и древним утопијским визијама са друге стране, што отежава њихову јасну дистинкцију, о чему ће касније бити више речи.

Модерни утопијско-дистопијски комплекс повезан је пре свега са научно-фантастичном књижевношћу, чији је статус у нашој науци о књижевности компетентно описан у краткој студији Бојана Јовића, *Рађање жанра: почеци српске научно-фантастичне књижевности*: „Без обзира на чињеницу да су се наши писци огласили СФ делима на самом зачетку модерне историје жанра, односно да се на њиховом трагу, у другој половини прошлог века развила снажна, (пара)књижевна поткултурна, сцена, и настала бројна читалачка публика, књижевни историчари и критичари који припадају „главном“ културном току, Скерлић и други после њега, по правилу су се оглушивали о SF ауторе и о само постојање домаће научно-фантастичне књижевности.“ (2006: 26) Писци које Јовић помиње су Драгутин Ј. Илић и Лазар Комарчић: Илић пише, у светским оквирима прву, научно-фантастичну драму *После милијон година* већ 1889, а Комарчић се, неколико година касније, 1902. јавља са научно-фантастичним романом *Једна угашена звезда*. Тиме је „SF жанр на велика врата ушао у нашу културну средину, и то у тренутку када у светским оквирима још није дошао до самоодређења.“ (Јовић, 2006: 25).

Разлози за игнорисање ових књижевних појава почивају, пре свега, у популарном карактеру ове врсте књижевности, који је условио мањак интересовања академских проучавалаца окренутих делима књижевног канона, или макар онима који са мање или више успеха пледирају на припадност „озбиљној“ књижевности. Са оваквим третманом, научна фантастика, и њој сродне појаве – модерна утопија и дистопија – суочавале су се и ван граница наше књижевности. О томе најбоље сведочи данас већ класични есеј једног од највиших представника жанра, Станислава Лема: *Научна фантастика, аксиологија, критика* (1973) у којој аутор разматра положај научнофантастичне књижевности који већ у поднаслову именује као „безнадежан случај са изузецима“.

Лем духовито идентификује две одвојене сфере: доње царство тривијалне књижевности и горње царство књижевности главног тока. У доњем царству пребивају „криминалистички роман, роман о Дивљем Западу, псеудоисторијски роман, спортски роман и еротично-сентименталне приче о извесним срединама (о лекарима и болничаркама, о милионерима и сексипилним девојкама итд.)“ (1976:20). До краја есеја, читалац не може да се отме утиску да се аутор према сопственој стваралачкој позицији односи са симпатичном аутоиронијом, узме ли се у обзир Лемова позната критичност према свом делу и јасно изражена амбиција да оно квалитетом заслужи грађанство поменутог „горњег царства“.<sup>1</sup> Ипак, овај луцидни писац веома пажљиво разматра комплексни положај ових видова књижевног стварања, уочавајући њихову гетоизираност: сопствени систем „сурогата и надокнада за установе које паралелно постоје у горњем царству“ – књижевне награде, критичке часописе и конгресе, које служе подражавању „одрасле књижевности“ (1976:32).

Као темељни проблем Лем идентификује управо несклад који се увиђа уколико се узму у обзир амбиције ове врсте текстова који „по свом програму спадају у сам врх светске књижевности! Јер она говоре о судбини целог човечанства, о смислу живота у свемиру, о развиту и пропасти хиљадугодишњих цивилизација, засипају нас одговорима на кључна питања сваког разумног постојања...“ (1976:31) Истовремено, реализација тог програма одвија се испод очекиваног стваралачког нивоа: „Супстанца која испуњава целу средину НФК и од које се храни стваралаштво аутора јесте кич. Он је позна, дегенерисана форма митова.“ (1976: 39) Управо ова несумњива особина великог дела научно-фантастичне књижевне праксе онемогућава озбиљнији ангажман академске критике.

Па ипак и у таквој средини, могући су стваралачки преокрети попут оног у случају Филипа К. Дика, који, према Лемовом мишљењу, успева да елементе кича васкрсне до метафизичке тајне, поставши тако жива слика противуречности овог жанра који се непрекидно креће између високих амбиција и тривијалне изведбе, између општих места и кича и аутентичне егзистенцијалне језе коју изазивају његове апокалиптичне и дистопијске визије. Дик је тако један од писаца који се неким својим делима из доњег виноу у горње царство, а његова амбиваленција може се узети као стално проклетство читавог жанра, ком недостаје универзалност потребна да би се заслужило место у горњем царству и пажња академских књижевних арбитра.

---

<sup>1</sup> Више о томе у интересантној студији Новице Петровића: *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема* (2011).

Дакле, један од разлога за слабу рецепцију озбиљне критике, јесте специфичан положај научно-фантастичног жанра у чијој сфери се развија модерни утопијско-дистопијски комплекс: озбиљна критика се ни ван наше књижевности ни радо ни свеобухватно није испрва бавила овим књижевним појавама, али, како је продукција самих дела била већа, и како су многа успела да, користећи Лемову дихотомију – прећу из доњег у горње царство – и одговор критике се усложњавао и „академизовао“.

Најзначајнији примери свакако долазе из простора англо-америчке књижевне праксе, јер се у њој најдубље и најразгранатије развио овај вид књижевног стварања и његове књижевно-критичке објективације, те из тог простора долазе и најдоминантнија термилошка и методолошка решења, данас већ увелико усвојена међу проучаваоцима, те отуда заступљена као оријентација и у овом раду. Научно-фантастична књижевност успела се ближе погледу угледних академских институција са извесном сменом у оквиру самог жанра: скретањем фокуса са прогресивистичке и позитивистичке фасцинације научним напретком, који је карактерисао ранија дела са краја деветнаестог века, на проблеме друштва, који се најбоље објективизују управо у оквиру утопијско-дистопијског комплекса (ваља овде поменути понегде присутну дихотомију између *hard science fiction* и *soft science fiction*: прва је везана за дела у којима преовладава фокус на научни аспект; друга за дела са социјалном тематиком. Дихотомија је изведена из појмова *soft science* – друштвене науке и *hard science* – природне науке.)

Тако развој утопијско-дистопијског дискурса у оквиру научне фантастике заправо доприноси већем интересовању „озбиљне критике“ за ову врсту књижевности. Овај развој се испољава у два најчешћа вида: сликање ауторитарних државних апарата и сликање конзумеристичке културе. Као кључни модели намећу се Орвелова *1984* (1949), и Хакслијев *Врли нови свет* (1932)<sup>2</sup>. Орвел и Хаксли, и њихова два темељна дела, представљају два пола између којих се развија утопијско-дистопијски дискурс: на једном доминира анализа тоталитарних механизма владавине и друштвене контроле, на другом се поглед скреће ка анализи економских односа и културе коју ти односи условљавају.

Након Хакслија, примерице, најпознатији искорак у правцу критичке анализе потрошачког друштва представљају *Свемирски трговци* (*The Space Merchants*, 1952) Фредерика Пола и Сирила

---

<sup>2</sup> Оба настала под несумњивим утицајем Замјатиновог романа *Ми* (1921). Разлика је само у томе што је Орвел тај утицај великодушно признавао, а Хаксли није.

Корнблута, роман у ком се даје сатирична слика хиперразвијеног конзумеризма, и који излази три године након *Плати на носи* (1948) нашег Ђорђа Јовановића, романа у ком се конзумеризам критикује са других идеолошких позиција (али је ова временска паралела у најмању руку вредна пажње – она показује да је, упркос оскудном броју дела ове провенијенције, наша утопијско-дистопијска књижевна продукција пратила трендове свога доба, а, како ћемо касније показати, у случају Ђорђа Јовановића – била и испред њих).

Поменуто дела и заокрет ка социјалној тематици у оквиру научне фантастике – заокрет који је допринео значајном успону утопијског и дистопијског дискурса – учинили су ову врсту књижевности ближом озбиљним књижевнонаучним круговима, при чему не треба занемарити ни рано уочавање специфичне позиције утопијско-дистопијског комплекса у оквиру научно-фантастичног жанра: свест да је реч о древној књижевној традицији, која се протеже уназад до Томаса Мора, и још, даље, до Платона, што ће од почетака условити расправе о природи односа између научно-фантастичне и утопијско-дистопијске књижевности, чему ћемо се вратити.

У деценијама након Другог светског рата, у свету који се поларизовао око два доминантна политичка и социјална наратива раздвојена гвозденим завесама супростављених идеологија – оба политичка система полагала су право на остварење утопијског пројекта, на завршеност и заокруженост историје и на консензус да је баш њихов најбољи од свих светова. На Западу, где је моћ цензуре била мања, утопијска перспектива постаје један од значајних инструмената друштвене критике, и услед тога сведочимо оживљавању утопијских књижевних тенденција. Речит је пример Олдоуса Хакслија, ког до данас емблематично доживљавамо као творца једне од најзначајнијих дистопијских визија двадесетог века: након *Врлог новог света*, који настаје у међуратном периоду, Хаксли, тридесет година касније, 1962, објављује утопијско *Острво (Island)*. Повратак утопији коинцидира са развојем различитих контракултурних пракси, које су се неретко огледале и у организацији реалних утопијских пројеката, комуна окупљених око алтернативних социјалних уређења. Није отуда изненађујуће што домен истраживања неких изучаваоца овог феномена превазилази интересовање за књижевну утопију и шири се на различите облике утопијских форми и импулса.

Упоредо са овим друштвеним померањима, развија се и интерес научне и академске заједнице за питања утопије и дистопије. Шездесетих делују филозофи, култни теоретичари утопије, попут Ернста Блоха, Херберта Маркузеа или Анрија Лефевра; о утопији пишу аутори



попут Нортропа Фраја и Луиса Мамфорда.<sup>3</sup> У *Дедалусу*, утицајном часопису Америчке академије уметности и наука 1965. излази темат посвећен утопији, у ком значајни аутори чине корак даље у развоју онога што ће се на крају обликовати у „утопијске студије“.

До краја шездесетих, са развојем контракултуре и јачањем левице у културној сфери, развија се оно што контроверзни писац научне фантастике Харлан Елисон назива, у насловима две значајне антологије кратких прича – „опасним визијама“ (*dangerous visions*) – синтагмом која ће се касније много пута поновити да означи субверзивно виђење алтернативних друштава.<sup>4</sup> Долази до пуног оживљавања заборављених утопијских токова, који су готово замрли од краја 19. века, што, поред поменутог Хакслија, врхуни у критичким утопијама тако сјајних писаца каква је Урсула Ле Гуин или Семјуел Дилејни. Ова снажна смена у оквиру научно-фантастичног жанра најчешће бива означена као *Нови талас* у оквиру ове књижевне праксе. Писци Новог таласа фокусирају се на претходно поменуте „меке“ науке и чине заокрет не само према утопијско-дистопијском дискурсу већ се отварају за много експерименталнији приступ научној фантастици, раскидајући са традицијом књижевности петпарачких магазина.

Овај књижевни развој одвија се на фону успона нехомогенизованих, лево оријентисаних политичких пракси, те се у њему јављају дела која осмишљавају низ алтернатива постојећем поретку. До седамдесетих овај друштвени покрет образује плодно тле за ову врсту књижевности, која се развија упоредо да другим културним формама, од стрипа и филма до рок музике и театра, којима се прилази са ангажованим ентузијазмом. Оваква контракултурна атмосфера врши неминовни утицај на стваралачке праксе у оквиру научно-фантастичне

---

<sup>3</sup> Блох објављује *Принцип наде* у три тома, 1954, 1955. и 1959; Херберт Маркузе дело *Једнодимензионални човек: расправе о идеологији развијеног индустријског друштва* 1964, а 1967. држи утицајно предавање о крају утопије на Слободном универзитету у Берлину; Анри Лефевр проширује своје концепте критике свакодневног живота, верујући да је простор свакодневице онај у ком се остварује могућност утопијског; Луис Мамфорд, чије се прво објављено дело бави утопијом (*Прича о утопији*, 1922) током шездесетих објављује за ову тему значајно дело *Мит о машини* (у два тома 1967. и 1970), а Фрај објављује рад *Врсте књижевних утопија* 1965.

<sup>4</sup> *Опасне визије (Dangerous Visions)* утицајне антологије кратких прича научне фантастике, састављене од стране писца Харлана Елисона. Имале су нарочит утицај на дефинисање покрета Нови талас у оквиру научне фантастике. Прва књига, објављена 1967. праћена је наставком: *Поново, опасне визије (Again, Dangerous Visions)* из 1972, да би последња антологија *Последње опасне визије (The Last Dangerous Visions)*, пројектована за објављивање 1973. остала до дана данашњег најпознатија необјављена књига научно-фантастичне књижевности, утврдивши контроверзни Елисонов статус.

књижевности и у окиру ње нарочито – на њен политички најсубверзивнији вид – утопију и дистопију.

Мења се начин на који се научна фантастика и утопија проучавају, јер током тог политичког периода долази до генералне промене унутар академског живота у Америци. У својој књизи *Scraps of the Untainted Sky* (2000) познати савремени неомарксистички теоретичар Том Мојлан, који са великом страшћу слика ове промене, наводи: „Објекат знања, књижевни текст, и даље проучаван у изолацији од сопственог историјског контекста, бивајући схватан као чувар универзалних истина и прибежиште безвремених универзалија – бива извучен на опаке улице политичког ангажмана.“ (2000: 34).<sup>5</sup> Књижевна левица је, током тог периода, успешно окупирала зону културног утицаја у Сједињеним државама: и овај аутор са тим непосредно повезује чињеницу да управо тада, од касних шездесетих, сведочимо развоју студија научно-фантастичне и, у оквиру њих, утопијско-дистопијске књижевности.

Користан извор за слику овог развоја налазимо у специјализованом темату часописа *Science Fiction Studies* из 1999: *A History of Science Fiction Criticism*, која се бави феноменом критике научне фантастике и њеном, у много чему специфичном, односу према канонском критичком току. Критичко бављење научном фантастиком и из ње произашлим појавама подразумева од почетка оно што се назива „унутрашњом критиком“, и „популарном критичком традицијом“ која је, као и сам жанр, почела да се развија у америчким часописима од двадесетих година прошлог века. Она је укључивала писана промишљања читалаца и одговоре уредника, генеришући непрекидно још одговора и дебата, да би се, од педесетих година, ова врста критичког дискурса развила у експлицитну форму књижевних рецензија, селекција, топ-листа и анотираних библиографија. Реч је добу утицајних уредника који су остварили велику улогу чак и у нормирању жанровских конвенција, што се често није најсрећније одражавало на књижевни квалитет (као два најутицајнија имена помињу се Хуго Гернсбек и, касније Џон Кембел.)<sup>6</sup>

Све се то догађа на динамичном књижевном тржишту, далеко од академских кругова, који ову популарну традицију у највећој мери превиђају и игноришу: ова жива активност не долази у значајнији додир

---

<sup>5</sup> Превод свих цитата из радова на енглеском језику дело је ауторке овог рада, укључујући и решења за преводе неких термина.

<sup>6</sup> О томе више погледати у Gary Westfahl, *The popular tradition of Science fiction Criticism, 1926-1980*, објављеном у наведеном темату (1999).

са тада владајућом новокритичком школом књижевних студија, која је била евентуално спремна да нека дела елитистички подигне из популарног у канонски ток озбиљне литературе, примењујући на њих критеријуме изведене из критике реалистичког и модернистичког романа; да дакле изолује и укључи мали део ових дела у канон, третирајући остатак као маргиналну књижевну појаву.

Пратећи, међутим, заокрет ка утопијским и дистопијским темама и веће интересовање научно-фантастичне књижевности за сликање друштвеног поретка, као и поменуто општу друштвену динамику, нови критички рад се организује око конференција и публикација посвећених специјализовано научно-фантастичној књижевности и утопији. Ове праксе свој замајац доживљавају седамдесетих.<sup>7</sup>

Од можда највеће важности за ово поље истраживања је оснивање Друштва за утопијске студије – *Society for Utopian Studies* – које од 1975. до данас објављује релевантни научни часопис *Utopian Studies*, а сваке године одржи научну конференцију.<sup>8</sup> Курсеви у утопијским студијама на америчким универзитетима почињу већ од педесетих година, и од самих почетака се не ограничавају само на утопију, већ се отварају према научно-фантастичној књижевности. Ово указује на динамичан однос ова два сродна жанра и на стално разматрање, раније поменутог, права првенства једног или другог, о чему ће касније бити још речи.

Описани књижевноисторијски контекст омогућава настанак, данас темељних, погледа на научно-фантастичну и утопијско-дистопијску књижевну традицију. Кључни торетичари, попут Дарка Сувина, Џоане Рас, Марка Анженоа, Фредерика Џејмсона, Лимана Тауера Сарцента, Тома Мојлана и многих других – од седамдесетих година наопако најинтензивније обликују наше виђење овог вида књижевног стварања и представљају темељан путоказ и теоријску инспирацију и при писању овога рада, о чему ћемо говорити када будемо разматрали најзначајније теоријско-критичке увиде о овој врсти књижевне продукције.

На другој страни, домаће прилике нису у тој мери развијене. Слика коју оцртава Бојан Јовић у једној фусноти поменуте књиге

---

<sup>7</sup> Иако, нпр. *Modern Language Association Seminar of Science fiction* – постоји већ од 1958. *Science fiction Research Association* (из ког израста и часопис *SFRA Review*;) настаје 1970; а – независни, и данас релевантни часопис *Science Fiction Studies* (ком је један од првих уредника био познати теоретичар са наших простора, Дарко Сувин) постоји од 1973.

<sup>8</sup> Поред тога, за ову област значајна је конференција *International Association for the Fantastic in the Arts*, која се одржава од 1980. Из ње је проистекао *Journal of the Fantastic in the Arts* који излази од 1988.

прилично је суморна: „Домаћи SF писци спадају у маргиналну поткултурну групу која практично нема ни масовне публике ни финансијске мотивације за стварање, а неколико литерарног угледа. Стога се умногоме могу одредити пре терминима секте него уобичајене појаве из књижевног живота.“ (2006: 13) Па ипак, и у тако оскудним условима развија се интересовање за ове видове књижевног стварања: научна фантастика се издаје у специјализованим часописима и едицијама књига. Незаобилазан је, свакако, допринос Зорана Живковића, не само као писца, већ и као теоретичара, уредника и преводиоца дела научно-фантастичне књижевности.

Интензивнији развој можемо пратити од друге половине шездесетих: иако још увек не постоји организовано бављење научном фантастиком, карактеристично за англоамеричке прилике, писци попут Есада Јакуповића, Владимира Имперла и Зорана Поповића објављују научну фантастику у часописима. Ова дела, иако према квалитету иза светских новоталасних токова, чине жанр видљивијим читаоцима другачијих видова књижевности. Отуда 1969. године почиње да излази часопис *Космоплов*, који објављује и дела домаћих писаца. Овде се појављује и један програмски текст: Есад Јакуповић у чланку „Свет научне фантастике“ разматра феномен жанра, али и даје савете домаћим писцима за успешно стварање у његовим оквирима. Са данашњег становишта је занимљиво да Јакуповић већ тада указује на врхунску теоријску литературу и да онима који имају амбиције да се у жанру огледају или да га изучавају препоручује књигу Дарка Сувина *Од Лукијана до Луњика* (1965).

Иако Јакуповићева подела научне фантастике садржи многе мањкавости и теоријски је неутемељена, аутор оцртава одређене поджанрове као што су антиутопија и утопија: „Антиутопија критикује штетне тенденције друштва, науке и фантастике. Често има облик пародије. Такође тежи уопштавању и преувеличавању. Утопија прича о прекрасном друштву и човеку будућности, величајући стваралаштво и борбу за бољи живот. Машта се о друштву срећних, да би се, у ствари, дошло до сазнања да је срећа у стварању таквог друштва, а не у његовом остварењу.“ (Јакуповић, 1970: 14) Занимљиво је да је Јакуповић овде на трагу аутора који утопију више доживљавају као процес него као остварење, разумевајући достизање утопије као стање у ком престаје развој, услед чега се дистопијски хоризонт сам намеће.

Научна фантастика седамдесетих налази уточиште у часописима попут *Галаксије*: излазе приче, теоријски радови и критике књижевних и филмских дела, а у часопису објављују значајни домаћи аутори, међу којима се истиче Зоран Живковић. Седамдесетих у Загребу почиње да излази часопис *Sirius*, а у Београду алманах *Андромеда* (1976) у којима објављују српски писци научне фантастике. У *Андромеди* излазе

домаћа и страна дела и сматра се да је са овим подухватом српска научна фантастика почела да хвата корак са светским трендовима овог вида књижевне праксе. Није отуда случајно да исте 1976. године Зоран Живковић приређује и значајан зборник теоријских радова *Научна фантастика* који доноси теоријске и критичке радове значајних имена жанра. За сагледавање домаћих прилика важно је поменути и едицију *Кентаур*, покренуту још 1967. године, када излазе чувена *Рекламократија* и *Врли нови свет*, а обновљену 1976. У овој библиотеци објављени су класици жанра попут Артура Кларка, Исака Асимова, Станислава Лема, Урсуле Ле Гуин и Филипа К. Дика, и били заступљени различити жанровски варијетети, међу њима и утопијско-дистопијска дела.

Живи контакт са тадашњим токовима жанра условио је даљи интерес за ову врсту књижевне праксе, који се огледао у организовању љубитеља и писаца жанра: *Друштво пријатеља научне фантастике "Лазар Комарчић"*, основано 1980. године, објављује фанзин *Емитор*. У првој збирци домаћих фантастичних прича *Тамни вилајет* (1988) заступљени су многи писци окупљени око рада овог удружења. Јављају се још неке специјализоване библиотеке, међу којима је најдубљи утицај остварила едиција *Поларис*, покренута од стране Зорана Живковића 1982. године, захваљујући својој осебујности, броју објављених дела и упућености у светске токове научне фантастике. Алманаси и магазини попут *Монолита* и *Алефа* крајем осамдесетих подржавају интересовање за ове књижевне појаве код нас. Најзначајнија ауторска фигура на овом пољу свакако је Зоран Живковић, преводилац, критичар, теоретичар, уредник и светски запажен писац научне фантастике, који остварује значајан рад на *Енциклопедији научне фантастике* (1990), у коју уноси и многе одреднице везане за југословенску научну фантастику.

Статус ових књижевних појава генерички је близак ономе што се на истом плану догађа ван граница српске књижевности, а његова оскудност сразмерна је обиму и динамици нашег укупног књижевног живота, и у том контексту није за потцењивање. Баш као и у централној, англо-америчкој књижевности, и у нашој је књижевности око дела научне фантастике израсла неакадемска књижевна критика, подстакнута страшћу искрених љубитеља жанра. Без нарочито изграђеног теоријско-критичког апарата, и са повременим оскудним успостављањем веза са проучаваоцима главног академског тока, она је ипак показала извесну виталност, незанемарљиву у условима домаћег књижевног контекста.

У српској књижевности јавља се још једна посебна околност: за разлику од англо-америчке књижевне ситуације, у којој се догађало да се одређена дела из Лемовог доњег уздигну у горње царство, и да се писци који су каријеру градили готово искључиво под окриљем научно-фантастичног жанра уздигну у књижевни канон, попут Дика или Ле

Гуинове, у српској књижевности се догађао обрнут процес: писци блиски књижевном канону или они који су се бавили превасходно „озбиљном“ књижевношћу, силазили су из горњег у доње царство по жанровске теме и мотиве, обрасце и књижевне поступке, како би их на оригиналан начин, пратећи сопствене стваралачке потребе, инкорпорирали у своје дело. Настала дела отуд нису препознатљива као „школски“ представници жанра, али баштине његове конвенције, које, обрађене у моћним књижевним радионицама, преносе узбудљиве и узнемирујуће поруке о свету у коме живимо.

Сагледавање дела српских писаца који су, стварајући у другој половини двадесетог века, одлучили да се поиграју субверзивним механизмима утопијско-дистопијског мишљења, оставља иза себе узбудљиво сведочанство о томе да српска књижевност није остала недодирнута снажним утопијско-дистопијским импулсом који се у светским књижевним размерама протеже кроз цео претходни век, обликујући у значајној мери наше виђење савременог света и, према мишљењу многих проучавалаца, субверзивно делујући на читаочеву свест у правцу критичког сагледавања емпиријског окружења и обликовања његове мотивације за промену.

Током тог века настале су најзначајније дистопијске књижевне визије, а жанр је показао драматично разгранат развој у филмским и телевизијским форматима. Најпопуларнији фикционални садржаји усмерени на данашње тинејџере у виду филма, књижевности за младе или телевизијских серија – носе снажан дистопијски предзнак. Од почетка новог миленијума до сада, овај жанр, у који је најснажније уткана колективна анксиозност човечанства, добија све већи замах, и нараштаји бивају естетски и политички васпитавани управо на његовим општим местима, чето несвесни дуге и сложене историје која иза свих тих слика апокалиптичног тоталитаризма заправо стоји.

## 1.2. Књижевнотеоријски контекст

Књижевнотеоријски оквир модерних утопијских студија обликовао се, како је претходно назначено, у тесној вези са студијем научне фантастике. Иако је извесно да су се прве писане утопије појавиле још у старом веку, иако је жанр званично име добио са појавом *Утопије* Томаса Мора 1516. године, у двадесетом веку ова древна књижевна пракса постала је усвојеницом знатно виталније научне фантастике: „Строго и прецизно говорећи, утопија није жанр него социополитички поджанр научне фантастике. Парадоксално, она се може разумети као таква тек сад када се научна фантастика проширила у своју модерну фазу, „гледајући уназад“ из свог уоквирења утопије“ – пише Дарко Сувин, један од најзначајнијих теоретичара ове области (1979:61) на другом месту духовито коментаришући специфичан положај утопије у односу на научну фантастику: она се може разумети и као њена зависна кћерка и као независна тетка (2010: 383).

Ми смо понукани да понудимо следећу метафору: утопија, стара дама која више не може да брине о себи, потписује са млађом научном фантастиком уговор о доживотном издржавању. Научна фантастика бива у прилици да баштини посед старије пријатељице; утопија, са своје стране, бива у прилици да се окористи социјалним успехом млађе. Модерни утопијско-дистопијски дискурс јавља се, дакле, у контексту научне фантастике, и то наводи многе проучаваоце, баш као и саме писце, да делују на размеђу та два дискурса.

Једна од најзначајнијих фигура када је у питању терминолошко одређење жанра, те теоријско усмеравање савремених студија утопије и дистопије, свакако је Лиман Тауер Сарџент (Luman Tower Sargent) – чији су пионирски библиографски рад, развијање теоријских и методолошких дефиниција, те оснивачки и уреднички ангажман у часопису *Утопијске студије* – незаобилазни за свакога ко жели да се темељно бави овим феноменом.

Сарџент 1967. објављује *Три лица утопијанизма (Three Faces of Utopianism)* у ком препознаје три главна вида утопијског феномена: утопијску мисао или филозофију, утопијску књижевност и комунитарне покрете. Као теоретичар који се са уравнотеженом сигурношћу кретао кроз сва три вида испољавања утопијског, остварио је драгоцен интердсциплинарни увид у преплитање утопијских филозофских и књижевних пракси и оних које су се огледале у реалним социјалним пројектима; од почетка уочавајући да утопијска књижевност има функцију критичког огледала у ком се огледа савремено друштво и да је њена природа у сваком смислу ексклузивно ангажована: кроз

репрезентацију алтернативног, непостојећег друштвеног поретка на начин као да он постоји, дајући га, дакле, у реалистичком кључу.

За нас је ипак, најзначајније његово даље термилошко одређивање, дато у раду *Утопија – проблем дефиниције (Utopia: The Problem of Definition, 1975)* који пише након обимног библиографског истраживања и увида у тренутни статус утопије у оквиру научно-фантастичног дискурса. Од самих почетака, датираних од дела Томаса Мора, појам носи одређену амбивалентност: Мор, сигурно не без сатиричних амбиција, своје дело насловљава речју чије значење може сасвим супростављено да се тумачи, у зависности од тога да ли узимамо да ли је испред речи τόπος (место) употребљен грчки префикс „ευ“ – што би значило „добар“ или пак „ου“ – што би означавало негацију. Да ли је Мор у свом делу описивао некакво немогуће не-место, или пак потенцијално остварљиву друштвену алтернативу, некакво „добро-место“? Мишљења смо да се из овог питања глосира смисао Моровог дела, и, у вековима који су уследили, судбина читавог жанра, који ће наставити да у разлилитим облицима кокетира са сатиром.

У свом раду, Сарџент даје корисна термилошка разграничења. Пре свега, уколико одаберемо да термин „утопија“ разумемо у кључу „доброг места“ као његов супростављени парњак природно се јавља термин „дистопија“ као „лоше место“. Сарџент наглашава овом приликом важну дистинкцију: појам „антиутопија“ можемо везати за дела која се пре свега залажу против утопијског мишљења уопште, дакле за она дела у којима се могућност утопијског по себи оповргава. Како указује Зорица Ђерговић Јоксимовић у својој, на нашем језику реткој студији о овим питањима, *Утопија – алтернативна историја (2009)* – помињући податак да се појам *дистопија* први пут јавља у говору Џона Стјуарта Мила 1868, одржаном у британском парламенту – релевантна литература препознаје суштинску сродност ова два појма, у мери да се у свакој дистопији крије тајна утопија, као и да свака утопија настаје као критика дистопијски сагледане ауторове стварности, истичући потом „да се многе класичне утопије, попут Платонове *Државе* у новије време све више тумаче као дистопије, због строге поделе на сталеже, одлучујуће улоге државе у друштву, гушења индивидуалних слобода.“ (Ђерговић Јоксимовић, 2009:18)

У нашој књижевности, међутим, поменута термилошка дистинкција између антиутопије и дистопије готово да и не постоји. Верујемо да ова дистинкција није занемарљива, не само значењски (кад бисмо се бавили строго значењским одређењима којима оперише наука о књижевности, лишили бисмо је половине њеног термилошког инструментаријума), већ и због чињенице да најрелевантнији теоријски увиди, које овом приликом раматрамо, ту дистинкцију праве. Како



метод означава, између осталог, и утрт пут којим су други прошли пре нас, нема разлога да их у томе не пратимо, иако смо сасвим свесни да је у домаћој науци о књижевности појам „антиутопија“ кудикамо заступљенији од појма „дистопија“. Верујемо да је Сарџентова дистинкција, широко усвојена у модерној релевантној литератури која се бави овим питањима, вредна уважавања, и стога се одлучујемо да као негативни пандан термину „утопија“ доследно користимо термин „дистопија“.

Сарџент истиче важност просторниг елемента у самом термину: „Топос имплицира да Утопија мора бити смештена временски и просторно; иако је нигде, она мора имати неко место. Ово је, наравно, средство за саопштавање стварности, чинећи да она изгледа могућом, а не немогућом.“ (1975:138). Мојлан ће ово даље развити: „Колико год утопијско друштво било удаљено од аутора и читаоца, оно је и даље практиковање имагинарне интервенције у историјску реалност, а не средство за аисторијски мит или наднаравно посредовање.“ (Moylan, 2000: 72)

У истом раду Сарџент даје преглед различитих дефиниција утопије, одајући признање Сувиновој, на коју ћемо се вратити – трагајући за сопственом, која у себи уједињује неколико важних елемената: пре свега, једна од главних особина утопијско-дистопијског дискурса јесте да он замишљено друштво слика са извесном комплетношћу, у детаље, у једном употпуњеном маниру. Преносећи своје искуство библиографа утопијске књижевности, износи гледиште по ком се утопијска књижевна пракса од четрдесетих година двадесетог века доминантно јавља у оквиру научне фантастике, те да отуда она данас постоји искључиво као подтип научне фантастике. Одбацује у теорији присутно начелно игнорисање ауторове намере и истиче потребу да се управо та намера укључи у анализу утопијског текста, подразумевајући да су у питању дела ангажоване књижевности која се не могу разматрати изоловано од тог ангажмана.

Ово је нарочито видљиво у раду *Три лица утопијанизма – поново разматрана (Three Faces of Utopianism - Revisited, 1994)* у ком аутор допуњује своја гледишта, оцењујући различите врсте утопијске праксе као „друштвене сањарије“ јер укључују „снове и ноћне море о начинима на који групе људи уређују своје животе, и које обично представљају друштво радикално другачије од оног у ком сањари живе.“ (Sargent, 1994:3) Са временске дистанце од двадесет и седам година, колико је прошло од првог есеја, бивајући у прилици да пружи специфичне дефиниције различитих појавних облика књижевне утопије, које остају користан путоказ за класификовање многобројних пракси у оквиру утопијске књижевности, Сарџент у свакој дефиницији у обзир узима

природу ауторове намере и читаочеву позицију у оквиру одређеног типа друштвене реалности.

Свака од наведених дефиниција (*утопија, еутопија, дистопија, утопијска сатира, антиутопија, критичка утопија*) подразумева однос између дела, ауторове и читаочеве реалности и ауторове намере. Свако од наведених термилошких гранања баштини заједничку идеју произишлу из генеричког појма утопије: књижевно дело о непостојећем друштву, описаном до значајних детаља, по правилу смештеном у времену и простору. У *еутопији* или позитивној утопији наведено друштво је представљено на начин из ког произилази да је аутор намеравао да савремени читалац описано друштво доживи као значајно боље од друштва у коме сам живи; у *дистопији* или негативној утопији – ауторова намера је да савремени читалац описано друштво доживи као значајно горе од оног у коме сам живи; *утопијска сатира* имплицира ауторову намеру да читалац дело доживи као критику савременог друштва; док *антиутопију* треба да доживи као критику самог утопијанизма или неке одређене, постојеће књижевне еутопије; *критичку утопију* читалац треба да разуме као опис друштва бољег од сопственог – али са описаним тешкоћама које оно бива или не бива у стању да разреши – такво дело отуда заузима критички став према самом утопијском жанру.<sup>9</sup>

Поред Сарџента, најзначајније термилошке путоказе даје Дарко Сувин, можда најјасније у есеју *Дефинисање књижевног жанра утопије: нешто историјске семантике, нешто генологије, предлог и молба* (1973), који ће своје место наћи у једној од ауторових најзначајнијих публикација: *Метаморфозе научне фантастике, о поетици и историји књижевног жанра (Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre, 1979)*. У њему аутор препознаје да термин „утопија“ амбивалентно осваја простор између историје и текста, наглашавајући да је утопија, пре свега другог, вербални артефакт, који се од Мора наовамо догађа у саживоту два појма: простора и државе, између не-места и доброг места, непостојећег и идеалног, нудећи „алтернативну локацију радикално различиту, у смислу социополитичких услова од ауторовог историјског окружења“. (1979: 41) Сувин развија даље своју познату дефиницију: „Утопија је вербална конструкција одређене квази-хумане заједнице где су социополитичке институције, норме и индивидуалне везе организоване према савршенијем принципу од оног у ауторовој заједници; ова

---

<sup>9</sup> Сарџент, као и многи други теоретичари утопије, дакле, игнорише у своје време помодну, а и до данас прилично виталну идеју о „intentional fallacy“, чије је непримерено упошљавање у оквиру књижевнотеоријског дискурса попримило размере теоријског хибриса.

конструкција је утемељена на онеобичењу које произилази из алтернативне историјске хипотезе.“ (1979:49)

Ова дефиниција је у вези са другим Сувиновим значајним увидима у природу научне фантастике и утопије, пре свега са онима изнетим у кључном есеју из 1972. године – *О поетици научно-фантастичног жанра (On the Poetics of the Science Fiction Genre)*, у ком се жанр сагледава у општој традицији ненатуралистичког књижевног поступка.<sup>10</sup> Дијалектички промишљајући ову књижевну праксу, он је сагледава у оквиру ненатуралистичког књижевног модалитета који истовремено преузима преобликоване квалитете натуралистичког писања. Порекло научне фантастике проналазимо у раним формама као што су грчке и хеленске приче о острвима блаженства и фантастичним путовањима од антике надаље, у ренесансној и барокној утопији, у политичким романима просвећености. Научна фантастика, и са њом, утопија, стоје у опозицији према натурализму и емпиријски заснованим књижевним визијама, делећи позицију мита, фантастике, бајке и пасторале, ненауралистичких и мета-емпиријских жанрова.

На емпиријски пол књижевне традиције Сувин смешта дела која чине књижевност главног тока од осамнаестог до двадесетог века, а на супростављени позиционира ненатуралистичке форме попут имагинарног путовања и сатиричне репрезентације друштва који артикулишу чудесно и ново. Према његовом виђењу, научна фантастика, смештена на размеђу између емпиријског и чудесног, окупира простор у центру, јер дијалектички у себи уједињује реалистички сензибилитет и ненатуралистичку форму. Управо ова формална стратегија омогућава научној фантастици развој потенцијала за социјално-критичку перспективу, која се највидљивије огледа у утопијском дискурсу. Сувин ће се даље фокусирати на дефинисање кључних специфичности овог жанра у односу на фантастични и реалистични дискурс.

Најзначајнији Сувинов теоријски увид везан је за креативну примену једног од кључних термина руског формализма: појам *очуђења* или *онеобичавања*. Сувин овај термин уводи бивајући непосредно инспирисан Брехтовим схватањима да „репрезентација која онеобичава јесте она која нам дозвољава да препознамо њен субјект, чинећи га

---

<sup>10</sup> Есеј је израстао из Сувиновог предавања на Јејловом славистичком одсеку 1968. Мојлан Дарка Сувина описује као специфичног теоретичара (вероватно са становишта западних академских кругова), добро поткованог и политички и теоријски да постави овакву темељну, историјску и теоријску анализу научне фантастике, узевши у обзир његово академско порекло са политичким коренима „у антистаљинистичком југословенском социјализму, теоријском оквиру критичког марксизма и руског формализма и академском базом на Мекгилу у Канади“. (Мојлан, 2000:42)

истовремено необичним“ (Брехт цитиран према Сувин, 1972:374) Бавећи се, дакле, проблемом у значајној мери интегралније, узимајући у обзир формалне, а не само садржинске карактеристике жанра, овај теоретичар долази до темељног разумевања научне фантастике као књижевног жанра у ком функција онеобичавања – код Брехта схваћена на другачији начин у још увек доминантно реалистичном контексту – овде прераста у формални оквир.

Сувин тако уводи један од најутицајнијих термина у проучавању научне фантастике: *спознајно онеобичавање* (*cognitive estrangement*), сматрајући да је управо оно кључно за разумевање природе овог књижевног феномена: „Као књижевни жанр, научна фантастика стоји у супротности са натприродним онеобичавањем у истој оној мери у којој стоји у супротности са емпиризмом (натурализмом)“ (1972:375) За разлику од мита, у ком је онеобичавање такође један од главних формалних средстава, научна фантастика свет посматра кроз когнитивно, спознајно сочиво; мит стоји насупрот овом спознајном ставу јер људске односе доживљава као фиксирани и натприродно одређене. Тако долазимо до дефиниције: „Научна фантастика је књижевни жанр чији су неопходни и довољни услови присуство и интеракција онеобичавања и спознаје и чији је главни формални апарат имагинативни оквир алтернативан ауторовом емпиријском окружењу.“ (Сувин, 1972: 375)

Сувин уочава како управо ова међуигра онеобичења и спознаје ствара дистанцирано иновативан поглед на ауторову реалност; подстичући посматрање које одбија уско емпиријско, здраворазумско објашњење. До решења и новог разумевања се долази кроз репрезентацију поменутог алтернативног оквира, реалистички конзистентног у смислу сопствене, провизорне реалности и њене критичке везе са емпиријским светом. Испитујући везе између ауторовог окружења и створеног света, запажа да се одређене реалије историјског окружења могу одиграти у створеном свету – многа дела су пошла овим путем, створивши слику будућности у којој се разоткривају проблеми из ауторове савремености и упозорава на последице уколико се ти проблеми не реше. Сувин је опрезан према овој врсти екстраполације јер се она лако може претворити у „слушкињу футуролошког предвиђања“, губећи своју књижевну и критичку улогу. Аутор напомиње да је сваки покушај стављања овог жанра у службу било које идеологије, осуђен на неуспех: то је покушавано, „од америчких петпарачких магазина до совјетског агитпропа (...) Ипак овај фундаментално субверзивни жанр вене у лудачкој кошуљи много брже од осталих, одговарајући са атрофијом, ескапизмом, или са обоје.“ (1972:379)

Сувин се залаже за много богатији и комплекснији аналошки модел приповедања, у ком веза између створеног света и његовог историјског парњака бива општија и посреднија. Најпростија форма аналошког моделовања јесте свет који стоји један-на-један са емпиријским светом аутора, без обзира да ли је створени свет померен у далеку прошлост или у неку далеку галаксију на крају времена (у ову категорију он, примерице, ставља авантуристичку „свемирску оперу“). У највишој и најуспелијој пак форми, створени свет не кореспондира непосредно са емпиријским, већ је пре онтолошки и епистемолошки моделован и у тој мери посредно дат, да је потребно спровести озбиљан херменеутички рад како би се артикулисала критичка веза. Као пример за потоње Сувин наводи дела који су од почетака становници раније поменутог горњег царства књижевног канона: Лемов *Соларис* (1961) и Кафкину *Кажњеничку колонију* (1919)

Као важну особину научно-фантастичне књижевности Сувин наводи њену двоструку функцију: поред естетске, ту је и непорецива дидактичност. Везу између спознаје и онеобичења он види као темељ формалне вредности датог текста у смислу његове комплексности, конзистентности, подробности и презентације. Попут других аутора<sup>11</sup>, он научну фантастику сматра доминантно дидактичком књижевном формом, јер у својим најбољим остварењима она предност даје стицању критичког знања и свести о могућности промене читаочевог реалности. „Научна фантастика од аутора, читаоца, наставника и критичара, тражи не само специјализовано, квантификовано позитивистичко знање (*scientia*), него и социјалну имагинацију чији квалитети, чија мудрост (*sapientia*) сведочи о зрелости његове критичке и креативне мисли.“(1972:381)

Сувинов чланак *Научна фантастика и новум* (1977), уврштен у *Метаморфозе научне фантастике*, додаје категоријама когнитивног онеобичења и алтернативног оквира тезу да се „научна фантастика разликује по наративној доминацији или хегемонији фикционалног новума (новине, иновације) потврђеног од стране когнитивне логике“ (1979:63) Ове тврдње приближавају изучавање феномена социополитичком нивоу и стога бивају дочекане са извесном резервом. Аутор ће стога осетити порив да 1997. изнесе ревизију свог погледа на новум (*A Novum is What Novum Does*), појашњавајући даље ова појмовна сагледавања.<sup>12</sup> Међутим, до осамдесетих година прошлог века

---

<sup>11</sup> Попут, примерице Сарџента или утицајне Џоане Рас (Joanna Russ).

<sup>12</sup> Како су *Метаморфозе научне фантастике* објављене 1979. Мојлан ово ћутање поводом новума тумачи социополитичким разлозима пре но што их приписује недовољном рафинману у Сувиновим гледиштима. Након сразмерно дугог ћутања поводом Сувиновог становишта, 1995, примерице, упркос ауторовом претходном ограђивању да спознаја

доминантна постструктуралистичка критика марксизма претвара се у критику читавог левог дискурса; тако да је Сувинова уопштавајућа тврдња о новуму потврђеном критичком спознајом одбацивана као исувише уско рационална.

Ипак, са данашње дистанце се чини да је Сувинова категорија новума плодотворна кад је у питању изучавање ове врсте текстова. Оштро одвајајући категорију новума од капиталистички привилеговане новине, Сувин пажљиво одваја термин спознаје, као форме критичког разума од компромитованог инструментализованог разума науке, окупиране од стране позног капитализма; одваја новум опозиције од псеудо-новума комодификације који под сваку цену жели да доминира простором „новог“ – упозоравајући на лажну утопију коју нуди нови тржишни поредак.

Мојлан, аутор који баштини слична идеолошка гледишта, покушава да испита Сувиново схватање новума у односу на различите позиције у његовим текстовима: узмемо ли у обзир његов аргумент да уобичајени деноминатор научно-фантастичног и утопијског текста треба тражити у онеобичавајућим техникама презентације когнитивног новума, Сувин наглашава социополитичке косеквенце своје претходне дефиниције појашњавајући да „историја и друштво нису једноставно контекст фикције већ њени унутрашњи међусобно повезани фактори. Тако, док новина може бити присутна у оквиру било ког књижевног жанра, у научној фантастици новум јесте формални елемент који генерише и потврђује све елементе текста од алтернативне реалности до заплета, ликова и стила.“ (Сувин 1988, према Мојлану, 2000:48)

Ипак, новум је значајан само у мери да ефективно интервенише у ауторов историјски контекст. Сувин ово речито објашњава: „Рођен у историји и просуђиван у историји, новум има неизоставно историјски карактер. Има га и корелативна фикционална реалност или могући свет који, у свим својим измештањима и прерушавањима, увек кореспондира са сновима, жељама и ноћним морама специфичне социокултурне класе имплицираних адресата.“ (Сувин, исто.)<sup>13</sup>

---

уључује и имагинацију и аналитички дискурс, Сувин води јавну дебату са Карол МекГирк, која се дистанцира од виђења по ком новум мора бити валидиран од стране когнитивне логике.

<sup>13</sup> Као што открива у *Метаморфозама*, Сувинов директни извор је Блох, који у *Принципу наде* идентификује реализам и песимизам потребан да се разоткрију „ужасвајуће могућности које прикрива и наставиће да прикрива капиталистички прогрес“ (Мојлан 2000:48). Јер само из такве „критичке хладноће“ може проizaћи „милитантни оптимизам“ из ког онда може да се развије конкретна утопијска борба.

Мојлан наглашава: „Сувинов новум није ни попредмећена новина продукована од стране капитализма нити авангарда привилегована од стране ортодоксног марксизма, већ дијалектичка сила која посредује материјалне историјске могућности, субјективну свесност и акцију која сарађује са тим могућностима.“ (2000:49) Овај концепт остаје валидан и разматран у оквиру утопијских и студија научно-фантастичне књижевности, јер поседује непорециву виталност термина који покушава да обухвати, објективизује и премости садржинска и формална питања: „Естетски новум је тако или превод историјске спознаје и етике у форму, или (у нашем времену можда чешће) стварање историјске спознаје и етике као форме“ (Сувин, 1979:80)

Успоставивши ову везу, Сувин даље развија свој третман читалачке рецепције научно-фантастичног текста, започет у *Поетици*, описујући га као „осцилацију повратне информације“ (feedback oscillation) која се „креће од ауторове и имплицирано читалачке реалности до наративно актуелизованог новума у намери да се разумеју догађаји заплета, и тада наново са тих новина назад у ауторову реалност, како би се она сада свеже сагледала, са новопостигнутом перспективом“ (1979:71) Идеја о *осцилацији повратне информације* једна је од теза са којима врхуни теоријско бављење феноменом рецепције и читања научно-фантастичне и утопијске књижевности. Различити теоретичари жанра запажају да је у питању специфично читалачко искуство, без чијег изучавања и описа постаје немогуће разумевање других феномена жанра.

Алтернативни временско-просторни оквир представља, наиме, једно од основних задовољстава научно-фантастичног и утопијског текста, и оно се огледа у сталној потреби за замишљањем и састварањем феномена „Другде“ или онога што Марк Анжено (Marc Angenot) назива „одсутном парадигмом“ друштва које не постоји, али снабдева когнитивну мапу кроз коју се читалац креће. Оваква изградња света представља извор најдубљег задовољства читања научно-фантастичног и утопијског текста, али истовремено и извор његовог најдубљег субверзивног потенцијала, јер омогућава читаоцу да сопствени емпиријски свет сагледа из другачијег, иновативног угла.

Према мишљењу Самјуела Дилејнија (Samuel Delany), значајног писца и теоретичара, неискусни читалац не види да позадина на којој се одиграва радња – оно што у оквиру реалистичког проседеа узимамо као здраво за готово – у научно-фантастичном тексту заправо долази у први план или чак постаје покретачка сила која стоји иза укупне креације – јер пре но што бивамо у могућности да пратимо причу или разумемо карактере – ми морамо спознати свет у ком се радња одвија.

Околности, окружење, позадина – то су елементи који плене пажњу у овој врсти текста, у тај сегмент је усмерена главна пажња читаоца, а не у психологију ликова или заплет. Свет који аутор научно-фантастичног или утопијског дела ствара има своја системска правила и представља потпуну верзију алтернативне реалности. Декодирање и процена трагова и назнака о необичној природи те реалности може представљати претежни удео задовољства које оваква књижевност пружа. Читалац бива у прилици да пригрли искуство које превазилази искуство његовог света, позивајући га у једну реалност ширу и другачију од његове. Цело читалачко искуство гради се око овог зачудног осећања које изазива алтернативна слика света.

Док се модели реалистичног приповедања фокусирају на индивидуалне ликове и начине на које ће они реаговати у окружењу које читалац унапред познаје и подразумева, научно-фантастична и утопијска књижевност отварају пред читаоцем другачије осмишљену социјалну реалност, понекад поткрепљену специфичним материјалним датостима, које не постоје у емпиријском свету читаоца или аутора. Свет осмишљен у овој врсти књижевног дела читаоца позива да учествује у мисленој конструкцији детаља и социјалне логике на којој се он заснива.

Изванредан пример је чувени роман Урсуле Ле Гуин (*Ursula Le Guin*), *Лева рука таме* (*The Left Hand of Darkness*, 1969) у коме се слика друштво на удаљеној планети Гетен. Поред изложености сталним ниским температурама, које утичу на развој социоекономских и културних односа, планету насељавају бића по свему слична људима – осим по полним карактеристикама. Гетењани су хермафродити, који, током одређених кратких периода испољавају доминантније карактеристике женског или мушког рода које им онда омогућавају продужетак врсте. Ле Гуинова живот гетењанског друштва слика са невероватном темељитошћу која је последица расне имагинације: читалац бива у прилици да са успехом реконструише социјалне односе, обичаје, економију, свакодневни живот, па чак и филозофске идеје и религијске покрете тог друштва, условљеног хермафродитском природом својих становника и сталном хладноћом.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> „*Лева рука таме* разликује се од реалистичког романа само по томе што захтева од читаоца да прихвати, *pro tem*, извесне ограничене, особене промене у приповедачкој стварности. Уместо да будемо на Земљи током једног од међуледених доба, у народу који има два пола (као, рецимо, у роману *Понос и предрасуде* или у ма ком другом реалистичком роману), ми смо на Гетену током једног од тамошњих ледених раздобља, међу хермафродитним, односно андрогиним становништвом. Од користи је да се присетимо да су оба та света измишљена. Научно-фантастичне промене параметара, иако могу бити узгредне и украсне, од битног су значаја за природу и структуру књиге; могу бити истраживане и развијане саме по себи, зато што су занимљиве, или могу служити претежно као метафоре или симболи, али у оба случаја морају бити разрађене и романескно уграђене, у погледу



Управо на овој особини научно-фантастичног и утопијског текста зансива се оно што Дарко Сувин назива „осцилацијом повратне информације“, која уважава специфични однос који читалац успоставља са научно-фантастичном и утопијском књижевношћу. Како Дилејни примећује, управо у овој петљи повратне информације, или у читалачком протоколу који она призива, крије се најплодотворнији начин да се дође до дистинктивне вредности саме научне фантастике: “Жанр није склоп текстуалних или реторских фигура већ пре комплекс читалачког протокола. Централни текстови жанра постају они текстови који јасно експлоатишу одређени протоколарни комплекс – текст који рађа одређено богато читалачко искуство ако се чита у складу са једним, уместо са другим комплексом.” (Дилејни, цитиран према Мојлан, 2000: 8)

Марк Анжено 1979. пише семиотичку студију о научно-фантастичном тексту, под називом *Одсутна парадигма: увод у семиотику научне фантастике (The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction)* у којој додатно подржава Сувинову тезу о капацитету научне фантастике да генерише спознајно онеобичен алтернативни свет који остварује критички потенцијал у односу на емпиријску реалност. У *Одсутној парадигми* Анжено врши семиотичко истраживање текстуалне форме научне фантастике, сагледавајући процес читања, који укључује прелазак са синтагматског материјала ка парадигми алтернативног друштва које је текстом истовремено сугерисано и из њега одсутно. Како аутор даље појашњава – естетски циљ научне фантастике, за разлику од реалистичке фикције – „састоји се у стварању удаљеног, онеобиченог, а ипак схватљивог“ алтернативног света, док текстуални наратив о том свету захтева „претпостављено“ читање које инкорпорира социјалну парадигму која потиче из, али није директно обелодањена у тексту.“ (Angenot, 1979:10)

Тако научно-фантастични текст не тражи од читаоца да примени правила и конвенције свог емпиријског света, већ да, уместо тога, претпостави имплицирано и парадигматично подразумевање, које је уједно обмањујуће и неопходно. Суочени са таквом текстуалном формацијом, читаоци уче како да се крећу између „одвијајуће (синтагматске) секвенце“ и одустне парадигме „са својим иманентним практичним или теоријским моделима који треба да доделе значење

---

замишљеног друштва и психологије ликова, у описе, акције, осећања, у употребљене слике. Вероватно је да ће у научно-фантастичним делима опис бити нешто 'гушћи' (да се послужимо изразом Клифорда Џирца) него у реалистичкој књижевности, која се ослања на претпостављено заједничко искуство свих читалаца.“ – Урсула Ле Гуин, *О нечитању научне фантастике*, предговор збирци прича *Рибар унутрашњег мора*, у издању Полариса из 1995.

дискурсу.“ (1979: 10) Читаоце ове врсте књижевности Анжено упоређује са пливачима на непознатој плажи, на којој тек треба да упознају струје, док је Мојлану ближе поређење са путницима који истражују потпуно непознату културу.

Анжено износи уверење да научна фантастика нуди путовање у варљиво „другде“ које је семиотичке природе; у парадигме које су уједно сугерисане у текстуалној поруци и из ње одсутне. Ослањајући се на вероватноћу коју текст „имплицира без покушаја да је екстензивно покаже“, читаоци су у прилици да одлутају „од наративне секвенце као такве (синтагме) до ових илузивних генералних система (парадигми)“ и буду просветљени оним што текст „не показује и не може да покаже: комплексан универзум у ком такви догађаји уопште могу да се догоде“. (Анжено, 14-15). И тако, док читаоци реалистичког романа полазе из општег места, из идеолошког топоса, ка специфичном заплету вођеном идеолошким структуром, читалац научне фантастике корача супротном стазом која захтева индуктивну спекулацију о вези између текстуалних појединости и неких замишљених генералних правила, који одсликавају ауторове фантазије и приписују им веродостојност; они се укључују у једну претпостављену реконструкцију која се материјализује у фикционалном универзуму.

Фредерик Џејмсон (Frederick Jameson), још један значајан путоказ у проучавању ове врсте књижевности, у делу *Прогрес наспрот утопији: или, можемо ли замислити будућност? (Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future, 1982)* развија сагледавање овог јединственог читалачког протокола кроз тезу да нам научна фантастика омогућава да садашњости приђемо као историји. Бавећи се у многим својим делима проблемом историје и историјског, овај аутор подсећа да је свет у коме живимо – свет агресивног капитализма – успео да избрише историјску свест, историјско памћење. Инспириран Лукачевом студијом историјског романа, Џејмсон закључује да су прва дела тог жанра (Валтер Скот, примерице) обележена успоном историјског мишљења, или историцизма у његовом модерном смислу – док је доба опадања историјског романа у касном деветнаестом веку обележено истовременим буђењем друге врсте фикције – касније назване научном фантастиком – која према том виђењу наставља тамо где је историјски роман стао. Аутор и касније осећа потребу да изрази неопходност употпуњавања Лукачевог виђења историјског романа управо на супростављеном фону успона „новог жанра научне фантастике као форме која сада региструје неки наступајући смисао будућности, и чини то у простору у ком је некада био уписиван смисао прошлости.“ (Jameson, 2005: 285-86)

За разлику од историјског романа који успоставља динамичну везу са прошлим како би омогућио свеже сагледавање садашњег – научна фантастика успоставља везу са будућношћу, и омогућава читаоцу да он из тог, иновативног угла, сагледа своју садашњост. Научна фантастика тако читаоцу омогућује сагледавање садашњости, користећи реалистични поступак који је онеобичен и динамичан. То чини било путем непосредне екстраполације у којој је наша садашњост дата као прошлост неког будућег света, било кроз аналогно рекреирање, где је наша садашњост замишљено друштво које провоцира компарацију. У том смислу, научна фантастика се на један другачији начин бави самом историјом, оснажујући читаоца за критички одговор.

Један други аутор, Едвард Џејмс (Edward James), научну фантастику упоређује са историјом, наводећи да је њена преокупација чешће судбина човечанства него судбина појединачне личности. Често погрешно схватана као жанр који успоставља непосредну везу са ауторовом емпиријском реалношћу, и отуд виђена као једноставна метафора или митско препричавање садашњег тренутка, у другој крајности доживљена као форма некакве футуролошке анализе, озбиљна и квалитетна научна фантастика, супротно тим непосредним ангажманима у односу на емпиријску стварност, промовише комплексније, дијалектичко преговарање са историјском тензијом између прошлог, садашњег и будућег тренутка. (James, 1994:72)

Фредерик Џејмсон је, међутим, теоретичар који се у различитим делима, током читаве своје теоријске праксе, бавио феноменом утопије, поставши један од утицајнијих ауторитета у овој области. Иако је ова преокупација видљива и раније, концепт утопије најутуцајније се јавља у чувеном делу *Политичко несвесно – приповедање као друштвено-симболички чин (Political Unconscious – Narrative as a Socially Symbolic Act, 1981)* у ком аутор констатује: „свака класна свест, или, другим речима, сва идеологија у свом најјачем смислу, укључујући ту и најексклузивније облике свести владајуће класе – у истој мери као и опозиционе или потлачене класе – јесте по самој својој природи утопијска.“ (Jameson, 1981: 289).

Џејмсонови ставови и заступање концепта утопијског импулса извршили су велики утицај на друге проучаваоце ове области, али је запажано и да је његова теза да се утопијска димензија протеже на све манифестација кутуре доводила до мешања појма утопијског импулса са конкретизованим пољем књижевне утопије и, следствено томе, до укључивања различитих неутопијских дела у домен књижевне утопије, што је закомпликовало само поље изучавања.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> За подробније погледати: Peter Fitting, *The Concept of Utopia in the Work of Frederick Jameson* (1998).

Један од најважнијих Џејмсонових теоријских увида свакако је онај везан за његово схватање да књижевна утопија не треба бити виђена као репрезентација идеалног друштва, веч као рефлексија „наше сопствене неспособности да замислимо утопију на првом месту.“ (1975:230). Ова мисао појављује се у различитим ауторовим радовима, а вероватно најпотпуније у чланку *Прогрес насупрот утопије; можемо ли замислити будућност* (1982) који разматра чувени роман браће Стругацки, у коме пише да наша „конститутивна неспособност да замислимо утопију није последица неког индивидуалног промашаја, већ је резултат систематске културне и идеолошке затворености, чији смо сви, на овај или онај начин, затвореници“ (1982:153).

Дакле, уместо да књижевну утопију схвати као модалитет репрезентације, аутор је види као „одређен тип праксе“ (1977:6), чији је први поступак неутрализација стварног: „У случају утопијског наратива, положај стварног – које најпре треба да буде конституисано у делу пре него што буде разграђено или неутрализовано од стране дела као процеса – може бити идентификован путем опсесивних референци на актуелност које су изгледа део конвенција таквог текста“ (1977:10) Отуда многе познате дефиниције књижевне утопије садрже уједно и критику ауторовог друштва и модел за неко боље друштво.

За ужу област књижевне утопије теоријски најплодније Џејмсоново дело свакако су његове *Археологије будућности – жеља звана утопија и друга научна фантастика* (*Archeologies of the Future: the Desires Called Utopia and Other Science Fictions*, 2005). У уводним страницама аутор предлаже следећу дефиницију утопијске форме: „Утопијска форма по себи јесте представљачка медитација о радикалној разлици, радикалној другости, и о систематичној природи социјалног тоталитета до тачке да не можемо замислити никакву фундаменталну промену у нашој социјалној егзистенцији која прво није збацила утопијске визије као толике искре са комете.“ (Jameson, 2005: xii) Џејмсон се не помера много од дотадашњег теоријског консензуса о утопијском дискурсу, признајући Сувинове утицаје; слично претходнику, износи веровање да је утопија „социо-економски поджанр шире књижевне форме“ (xiv) – научне фантастике, дајући свој допринос кроз сагледавање научне фантастике као модернистичке праксе.

Аутор на више места указује, примерице, на паралеле између научне фантастике и канонских дела модернизма, приметивши да је деперсонализација кључно својство не само утопије као такве већ и централна одлика „у модернистичкој естетици и посебно, у модерној поезији“ (2005: 97), закључујући нешто касније: „Један од најзначајнијих потенцијала научне фантастике као форме јесте њен капацитет да омогући нешто попут експерименталне варијације на наш сопствени

емпиријски универзум. Ваља се присетити да је и „висока литература“ некада афирмисала исте те циљеве. Натуралистички концепт експерименталног романа достиже, у освит појаве модернизма, управо до те реafirмације когнитивне функције књижевности.“ (2005:270)

Према Џејмсоновом виђењу, управо се кроз своју реалистичку репрезентацију будућности научна фантастика укључује у фундаменталну модернистичку операцију онеобичавања: „За очигледни реализам или репрезентативност, научна фантастика прикрива једну много комплекснију темпоралну структуру: не даје нам „слике“ будућности, шта год би такве слике могле значити читаоцу који ће неминовно умрети пре њихове „материјализације“, већ пре онеобичава и реструктурира наше искуство наше сопствене садашњости и то чини на специфичан начин, различит од свих других облика онеобичавања.“ (2005:286) Научна фантастика тако постаје когнитивна форма модернистичког онеобичавања. Класици високог модернизма, попут Џојса, Кафке или Мана, постижу ове онеобичавајуће ефекте кроз изневеравање формалних очекивања (чиме се враћамо на схватања Шкловског и руског формализма), док научна фантастика онеобичава кроз свој „реалистични“ садржај, реализам чија је референца, анженоовски речено, „одсутна“.

Модернистичка смена у научној фантастици видљива је, након Велса, Форстера и Богданова, у књижевности аутора попут Замјатина, Хакслија, Чапека или Стејплдона. И док се на истоку, већ од двадесетих година, у Совјетском Савезу, онемогућавају неподобни књижевни експерименти (речит пример је Замјатинов роман *Ми*, написан двадесетих, а у Совјетском Савезу објављен тек осамдесетих), а са друге стране гвоздене завесе, у Америци цветају петпарачки научно-фантастични магацини, високи представници жанра се све до седамдесетих развијају у модернистичком кључу, када, од осамдесетих настаје нова, постмодернистичка смена, видљива у делима сајберпанка и онога што теоретичари називају „критичким дистопијама“.

Поред плодног повезивања овог комплекса са високом модернистичком литературом, Џејмсонове *Археологије будућности* нуде друге, корисне увиде у ове видове књижевних пракси: аутор пажњу посвећује трима централним питањима: утољењу жеље, коју сматра једним од темељних аспеката утопијске форме; затим њеној способности да прикаже радикалну другост; и, напослетку, самом садржају утопијских текстова. Демонстрирајући вештину и динамику дијалектичке мисли, Џејмсон садржаје књижевних утопија организује у дуализме везане за простор (град и село); производњу (рад и доколица); конзумацију (изобиље и сиромаштво); политику (комплексност и једноставност), са истовременим опрезом, разумевајући сваки од ових

парова не као по себи позитивну позицију, већ пре као негацију оне друге.

Аутор наглашава просторну димензију концепта тоталитета: „Тоталитет је управо комбинација затворености и система у име аутономије и самодовољности и напослетку је извор оне другости или радикалне, чак туђинске већ поменуте разлике... Опет управо та категорија тоталитета јесте оно што влада над формом утопијске реализације: утопијски град, утопијска револуција, утопијска комуна или село, и, наравно, сам утопијски текст.“ (2005:5) Ова „страст за тоталитетом“ означава разлику између онога што Џејмсон види као утопијски импулс и утопијски програм, који везује за два дела Морове *Утопије*, при чему се у другом делу јавља алтернативни свет замишљен као „енклава у оквиру нашег постојећег света, док, упркос позиционирању и допунским објашњењима, осећамо да би утопија требало да замени свет у потпуности.“ (2005: 38) У читавом поглављу посвећеном утопијској енклави, аутор разматра овај феномен у делима познатих утописта (наводећи, примерице, Кампанелин концепт манастира као утопијске енклаве – модела на основу ког се компликовани односи у свету могу поједноставити и хармонизовати; отуда се протестантско укидање манастира сагледава као глобализација ове утопијске енклаве – свет постаје манастир, и потреба за тоталитетом утопије бива постигнута).

Сви наведени теоријски концепти од великог су значаја за сагледавање утопијско-дистопијске праксе у српској књижевности друге половине двадесетог века. Они нам омогућавају, пре свега, сигурнији путоказ при селекцији дела којима ћемо се бавити. Појмови спознајног онеобичавања и новума, анализе специфичности протокола читања који укључују осцилацију повратне информације, разумевање да се, напослетку, бавимо књижевношћу са субверзивним потенцијалом критичког сагледавања друштвене реалности – омогућавају прецизнији поглед на дела која би се могла квалификовати за проучавање у оквиру овог жанровског поља.

Од важности је и то да увид у дела српских писаца често указује на креативно прилагођавање жанровских одредница потребама сопственог књижевног пројекта који, веома често, са уско схваћеном жанровском књижевношћу има веома мало везе. Писци попут Борислава Пекића и Војислава Деспотова, чијим делом поменути развојни лук врхуни у последњим деценијама двадесетог века, одређене конвенције жанра преобликују или их доводе до апсурда, пратећи сопствену стваралачку агенду.

Отуда циљ овог рада јесте да се назначи развојни лук који у српској књижевности обједињује различита дела у којима су обрасци

утопијско-дистопијског жанра присутни у већој или мањој мери. Можда је стога сигурније, одмах на почетку, дозволити ограђивање од жанра уско схваћеног у смислу књижевно-генолошке јединице која подразумева књижевну форму са строго устаљеним формалним и садржинским особинама, призивајући много шире разумевање овог тематско-мотивског и стилског комплекса који се у значајној мери стваралачки и критички актуелизује у делима о којима ће овде бити речи.

Занимљив путоказ за помирљивије и шире разумевање жанра налазимо изнова код Џејмсона, у раду *Магични наративи: роман као жанр* (*Magical Narratives: Romance as Genre* 1975) у ком аутор констатује: “Жанрови су у основи уговори између писца и његових читалаца, или радије, да употребимо термин који је Клаудио Гиљен тако корисно оживео, они су књижевне институције, које су, попут других институција друштвеног живота, засноване на прећутним споразумима или уговорима. Промишљање иза таквих виђења жанра утемељено је на претпоставци да сав говор мора бити означен са одређеним индикацијама и сигнаlima како је правилно да се употребљава.” (1975:135)

Џејмсон исправно запажа у критици, пре него у самој теорији жанра, две супростављене тенденције које карактерише као семантички и структурни или синтаксички приступ. Предност првог је у томе што он експлицитно трага за значењем жанра, док његова слабост почива у „изгледном измишљању читаве серије имагинарних ентитета и апстрактних персонификација у стилу немачког идеализма“ (1975:135) други, који пледира на научнији приступ, за резултат нема интерпретирање значења већ пре изградњу модела. Објекти изучавања у оба примера имају различите опозиције: у првом, опозиција ће бити други модалитет – аутор даје пример опозиције комедија – трагедија или иронија – док ће у структурном приступу опозиција бити једноставно – комично наспрам некомичног.

Како ово методолошко оклевање између структурне анализе и семантике жанра мора наћи крајњи извор у амбивалентној конституцији самог језика, Џејмсон оправдано констатује да се ништа не добија заступањем догматских решења било које стране, и предлаже решења која ће бити у прилици да се артикулишу било као фиксирана форма, било као модалитет, подложни изражавању у било ком од ових критичких кодова. Аутор верује да је трагање за средњим решењем заправо јасно указивање на лажност проблема.

У делу који следи даћемо кратак осврт на развој ових концепата до друге половине двадесетог века, а потом се усредсредити на избор изучаваних дела. Она су написана од стране аутора који у својим радом

пледирали на припадност главном, канонском току српске књижевности, са примерима који, попут Пекића и Деспотова, представљају и њене врхунце. Верујемо да би у сваком смислу био користан рад који би се бавио делима мање познатих аутора чије су претензије биле уско жанровске и који су према својим интересовањима и стваралачким могућностима остали становници Лемовог „доњег царства“. Реч је о књижевним појавама које, иако маргинализоване, не би смеле остати непроучене.



### 1.3 Књижевноисторијски контекст

Најпотпунији преглед дела блиских утопијско-дистопијском комплексу у српској књижевности налазимо у изучавањима Зорице Ђерговић Јоксимовић, чији је чланак *Serbia between Utopia and Dystopia*, првобитно објављен у часопису *Utopian Studies* (2000), касније инкорпориран у поменути студију *Утопија – алтернативна историја* (2009). У њему ауторка прати утопијске импулсе у српској књижевности од средњег века до наших дана, уочавајући их у делима Константина Филозофа (утопијска визија уређене земље у *Житију деспота Стефана Лазаревића* из 1431) и *Српској Александриди* (мотив Острва блажених). Под утицајем превода романа *Робинзон Крусо* 1799. јављају се идилично-дидактичне представе у романима Атанасија Стојковића (*Аристид и Наталија*, 1801) и касније, у делима Милована Видаковића (*Љубомир у Јелисијуму*, 1814-1823).

Модернији утопијски импулси уочљиви су тек од друге половине деветнаестог века: године 1867. Милан Јовановић објављује чланак *Нове вароши – нови Београд*, у ком даје будућу визију Београда. Овај чланак ће ући у Тартаљин избор *Београд XXI века: из старих утопија и антиутопија* (1989), заједно са још три сродна дела: *Београд после 200 година* (1871), непознатог аутора, *У XXI веку* (1895) Светолика Ранковића и *Након сто година* (1911) Стојана Новаковића.

*Београд после 200 година* доноси осебујну визију модерно организованог града будућности, чије уређење диктира просвећеност и технолошки напредак. Светолик Ранковић се користи приповедном конвенцијом сна и буђења јунака у непознатом окружењу, сатиризованог феминистичкој дистопији којом владају жене а родне улоге су у потпуности замењене. Занимљиво је да у овој верзији врлог новог света владају мир и материјално благостање, али су култура и уметност укинута као потпуно беспотребне, чиме се сугерише да су ти видови стваралаштва по правилу страни жени. Стојан Новаковић ће у делу *Након сто година* предвидети уједињење балканских народа у години 2011. и дати визију просвећеног друштва у ком су разлике међу народима постале неважне.

Најзначајније утопијско дело друге половине 19. века остаје Марковићева социјалистичка утопија *Србија на истоку* (1872), слика социјалистичког уређења заснованог на традиционалној сеоској задругарској организацији. (Далеки одјек овако виђеног аграрног модела друштва у ком људи заједничаре у имовини и раду налазимо, примерице, нешто касније код утопијског социјалисте Вилијама Мориса у чувеном делу *News from Nowhere*, 1892).

Прву научно-фантастичну драму у свету пише Драгутин Илић: *После милијон година* (1889). Драма садржи јасне дистопијске елементе, сликајући технолошки усавршен свет будућих људи у потпуности лишених људских осећања. Овде налазимо прво изразито негативно вредновање технолошког напретка, које представља својеврсну жанровску константу, варирану у каснијим делима српске књижевности, најизразитије у делу Борислава Пекића. Утопијске визије садржи и роман *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића, која слика нестало друштво једне умируће планете. Алегоричне сатире Радоја Домановића (*Данга*, 1901. и *Страдија*, 1902) могле би се тумачити и у дистопијском кључу. Футуристичко-утопијску визију носи и роман извесног Апостола Ванђеловића *Путничке белешке из 2349. године*.

Послератно доба доноси Винаверову збирку прича *Громобран свемира*, те Петровићеву *Бурлеску господина Перуна бога грома* (1921). Оба дела садрже утопијске елементе, који се у делу Растка Перовића растачу у карневалском изневеравању жанра, док су у Винаверовој збирци три приче: *Громобран свемира*, *Освета* и *Последњи испит у мандаринској школи* чвршће утемељене у научно-фантастичном дискурсу.

Дела блиска жанру пишу на енглеском језику Димитрије Митриновић и Никола Тесла (*The Wonder World To Be Created By Electricity*, 1915). Мишљења смо да су *Речи о свечовеку* (1920) религиозно-поетско дело Николаја Велимировића, исувише удаљена од појма књижевне утопије. Поред тога, многа наведена дела заправо садрже оно што бисмо, у најширем смислу, могли назвати *утопијским импулсом*, остварујући блискост са идилом и пасторалом (Стојковић, Видаковић), доминантно промовишући сатирични проседе (Домановић) или пак филозофско-друштвене концепте. Такав је случај, примерице, и са Ћосићевом *Бајком* (1966) уз коју је критика терминолошки широко користила и појам антиутопије, а реч је о роману другачијег проседеа, чија је окосница мотив сусрета са фантастичним бићем: моравским ђаволом, сугеришући да је реч о другачијем виду фантастичне књижевности.

Може се устврдити да тек од друге половине двадесетог века, са успоном интересовања за научну фантастику, узраста и капацитет српске књижевности да изнедри дела која се ближе могу окарактерисати као књижевна утопија или дистопија. У том смислу, претходно назначени теоријски путокази, везани за појмове спознајног онеобичавања, новума и протокола читања који призива осцилацију повратне информације сужавају наш поглед на дела у којима су те одлике заступљене.

Развојни лук који ћемо пратити почиње у последњим годинама прве половине двадесетог века, 1948, са објављивањем романа *Плати на*

носи Ђорђа Јовановића, а завршава се 1999. последњим делом Војислава Деспотова *Дрводеља из Набисала*. Јовановићево дело садржи тематско-мотивске и стилске елементе видљиве у каснијим делима овог развојног лука: мотив биоетичких искушења, разорну слику капиталистичких економских односа, представљање снаге и значаја информација и медија, те сатирични проседе у који се заодевају озбиљна егзистенцијална и друштвена питања.

Иако разноврсна, дела писана између две велике историјске међе, између којих се материјализовала и у крви нестала југословенска социјалистичка утопија, имају много тога заједничког: пре свега, преносе наде и анксиозности друштва чије су неминовно огледало. Српска утопијско-дистопијска проза показује особине својих светских парњака: грађењем алтернативних светова позиваће читаоца на ново сагледавање друштва у коме живи; ослањаће се на метод спознајног онеобичавање у градњи заплета и улазиће у плодно савезништво са сатиром.

Можда је најважније то што се у утопијско-дистопијским делима српске књижевности друге половине двадесетог века поред друштвених преокупација потезу и антрополошка питања: она се храбро, са већим или мањим успехом, упушта у дефинисање човека, цивилизације коју је изградио и претњи које је сам у том контексту проузроковао. Бирајући да се баве биоетичком проблематиком, поједини аутори су развили широке књижевне хоризонте у којима врхуне последња питања човекове природе, његове творачке и разорне моћи. У том погледу, српска књижевност не заостаје за својим много познатијим и протумаченијим парњацима у свету.

## 2. ОСВИТ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ УТОПИЈЕ

### 2.1. БИОЕТИКА КАО ПОСЛЕДЊЕ ИСКУШЕЊЕ КАПИТАЛИЗМА У РОМАНУ *ПЛАТИ ПА НОСИ* ЂОРЂА ЈОВАНОВИЋА (1948)

Историјски узев, временска граница од које почињемо овај преглед српске утопијско-дистопијске књижевне праксе поклапа се са почетком остварења југословенске социјалистичке утопије. На овај или онај начин, већина дела која ћемо изучавати носиће печат идеја на којима се та утопија изграђивала: било да их афирмишу, да за њима жале или да их оспоравају. Од полетне афирмације научно заснованог социјализма у делу Ђорђа Јовановића, те непосредног оспоравања могућности утопијског код Деснице, преко испитивања његових пукотина и слабости у делима Коша или Ивањија, те величанствене Пекићеве антрополошке студије до елесије Источног блока у делу Војислава Деспотова – српски писци ће на овај или онај начин испитивати границе и могућности два супростављена друштвена система. Њихова повлашћена стваралачка позиција, припадност југословенском контексту који је заузимао динамичан положај између Истока и Запада, изнедриће многе занимљиве увиде.

Као природни зачетник различитих тематско-мотивских и формалних елемената у делима овог развојног лука јавља се управо Ђорђе Јовановић: писац, комуниста, револуционар, еминентни публициста са предратне левице. У свом целокупном делу, Јовановић је сањао југословенску социјалистичку утопију, за коју је положио и живот. У сврхе те друштвене сањарије написан је и роман који овде узимамо у разматрање. Ваља рећи на почетку да мало познато, а свакако непротумачено и непрочитано дело Ђорђа Јовановића *Плати па носи* – представља најинтригантније откриће током писања овог рада.

Извесно је, наиме, да је, седам деценија након смрти, писац Ђорђе Јовановић (1909 – 1943) сведен на име библиотеке и књижевне награде. Његовим се делом послератна књижевна јавност бавила спорадично, највише непосредно након Другог светског рата, када су одреда партијски канонизовани књижевници погинули у НОБ-у. Јовановић је поделио судбину многих писаца са предратне левице, који су свој таленат утрошили на ангажовани публицистички и критичарски рад, обликујући идеје о томе како би друштвено пожељна књижевност требало да изгледа, али истовремено не продукујући такву књижевност.

Просвета објављује сатиричну дистопију *Плати па носи* већ 1948. године, потом *Студије и критике* 1949, да би се 1951. код истог издавача појавила још једна збирка Јовановићевих критика, под звучним називом *Против обмана*. Крајем педесетих, изабране критике, уз два поглавља

романа *Плати на носи* бивају уврштене у коло *Српска књижевност у сто књига*, заједно са још једним писцем који је сматран жртвом рата, иако је умро 1952. године: Јованом Поповићем. И Јовановић и Поповић наћи ће своје место у публикацијама које су имале за циљ да учврсте канонски углед писаца бораца и револуционара: током 1960. њихове критике бивају штампане у зборнику *Време и савест*, поред крунских писаца и идеолога левичарског покрета код нас. Зборник је штампан као спомен поводом четрдесетогодишњице Савеза комуниста Југославије, и његов циљ је био „одавање поште борцима писцима који су изгубили своје животе у револуцији или подлегли последицама великих напора, поднетих у борби.“ (Глигорић, 1960: XVII).

Поповића помињемо јер се јавља и као писац поговора и приређивач рукописа романа *Плати на носи*. Поповићев поговор Јовановићевој првој постхумно објављеној књизи има за циљ да успостави култ писца који је у предратним годинама био „напредни публициста“, и који је своју верност идеологији платио боравком у митровачком затвору, из ког се вратио „знатно пречишћених погледа, ослобођен дотадашњих заблуда о спојивости надреализма са револуционарном теоријом и праксом, делимично већ припремљен за озбиљне идеолошке битке у којима је узео учешћа. Уочи рата управо је био у жеку формирања у духу марксизма-лењинизма“. (Поповић, 1948: 433, 434) Све наредне критике након ове Поповићеве биће усмерене на обликовање оваквог виђења Јовановићеве позиције у историји наше књижевности.

Књижевни почеци Ђорђа Јовановића везани су, дакле, за надреалистички покрет, у ком га је, према мишљењу критичара (чији је посао био да Јовановића идеолошки „очисте“, па су стога осећали потребу да правдају његову почетну везаност за надреалисте) привукао „памфлет као врста смелог, отвореног, моралног и литерарног обрачуна“ (Глигорић, 1962: 209). Јовановићев критичарски стил заиста ће унеколико садржати памфлетску страственост, а љубав према памфлету видиљива је и у његовом роману. Као кључна тачка пишевог књижевног и политичког развоја готово увек се помиње робија у митровачком затвору, која ће одјекивати у одсечним реченицама поратне идеолошки обојене критике: „На марксистичком универзитету који је Партија основала у казненом заводу, Ђорђе Јовановић је стекао нове погледе на функцију књижевности и уметности у друштву и на њихов активан удео у борби пролетеријата. Иступио је из групе надреалиста и врло активно до окупације сарађивао у напредним часописима социјалних, револуционарних тенденција и у грађанским часописима у које је улазио по револуционарном задатку.“ (Глигорић, 1962: 209).

Након изласка из затвора, Ђорђе Јовановић делује на књижевној левици пре свега као књижевни критичар: „Аутокритиком и затвором преображен од истакнутог надреалисте у активисту и ангажованог социјалног марксистичког критичара, он се баца на посао да би начелно изнео поставке тзв. новог реализма, а такође да би дао и данас релевантно тумачење истакнутих личности и дела старије српске књижевности: Проте Матеје Ненадовића, Лазе Лазаревића, Радоја Домановића, Јована Скерлића; најзад, да би се оштро идеолошки разграничио од грађанских писаца – његових савременика.“ (Лукић, 1977: 18) Покрет социјалне литературе наплоднији је био управо на плану књижевне критике, која је имала ширу, ванкњижевну, идеолошку улогу. У том погледу сасвим се реалном чини оцена да је „Велики број неуметничких текстова о уметнички интересантним темама био практични резултат социјалне литературе почетног периода.“ (Ђорђевић, 1966: 391)

Ђорђе Јовановић није био изузетак, штавише, влада неподељен став да је „свеукупни критичарски допринос Ђорђа Јовановића маркантан. Он се намеће као централна личност критике у покрету социјалне литературе између два рата, и није претерано сматрати га једним од најистакнутијих српских критичара уопште.“ (Лукић, 1977: 24) Иако је у основи мисли припадника покрета социјалне литературе марксистичко схватање уметности, оно није хомогено, па многи каснији изучаваоци запажају да се можда може говорити и о „различитим варијантама или верзијама марксизма, које ни теоријски није могуће усагласити, а то се још теже постиже ако са теоријског нивоа дођемо на ниво књижевне и друштвено-политичке праксе.“ (Лукић, 1977: 27).

Марксизам је до данас остао утицајна филозофска пракса, на Западу посебице, и не изгледа да му у скоријој будућности прети озбиљнији пад популарности. Књижевнотеоријски и књижевнокритички текстови писаца наше предратне левике сведоче о истраживању путева у оквиру те праксе: истраживању које је често служило да се и писци сами са том праксом упознају. Отуда су ти текстови, поред изражавања неоспорне пламене вере у праведност наведених идеја и њихов потенцијал за промену света у коме живимо – обилovali многим теоријским недовршеностима и мањкавостима, погрешним читањима и наивностима свих врста. Дело Ђорђа Јовановића показује наведене одлике: у његовим су написима вишак страсти и књижевног талента, ком је простор критике претесан, уједињени са неконзистентношћу и теоријском разбарушеношћу критичарског импресионизма који покушава да дорасте до теоријски утемељеније марксистичке мисли.

Године 1938. Јовановић у сарајевском *Прегледу* објављује свој најважнији теоријски текст: *Реализам као уметничка истина*, у ком разјашњава основне поставке свог виђења књижевности. Оне подразумевају аисторијско схватање реализма као кључног критеријума за успостављање уметничког квалитета књижевног текста: „Реализам је суштинска садржина уметности, и степен убедљивости сваког уметничког остварења уистини је степен његове реалистичности“ (Јовановић, 1949: 10) Тако се у реалисте убрајају ствараоци попут Хомера и Дантеа (у потоњем препознаје и себи блиског памфлетисту), Шекспира и Молијера, а у бољим тренуцима и Гетеа: „Гете је реалистичан увек кад није филистар а он је често умео да не буде филистар“ (Јовановић, 1949: 13).

Реализам се, дакле, узима као сасвим аисторијски појам, а одбацује се његово уско и формалистичко, па и историјско тумачење: „Кроз најснажније уметничка остварења пробија реализам: реализам је оно што садржава њихову уметничку истинитост. Зато реализам не може да буде и није само један изражајни облик, а још мање уметничка струја или школа, већ је трајна садржина уметности. Реализам омогућава да „уметност буде одраз објективне стварности и да према томе може: и сама претендовати на објективну стварност“ (Лукач: Исто.) Истакнути снагу реализма истовремено је истицање снаге уметности; оспорити реализам истовремено је оспоравање уметности.“ (Јовановић, 1949: 13, 14). Врхунац ове уметничке категорије Јовановић види у свом добу, у делима „новог реализма“, иза којих стоји витална снага радничке класе, јер је буржоазија истрошила сопствене стваралачке моћи и отуда је сва уметност која стоји наспрам новог реализма декадентна и безвредна.

Истовремено, посматрано са крхке Јовановићеве теоријске платформе, прилично произвољно звучи његово изузимање Золе из наведеног реалистичног пантеона: он оштро критикује покушај експерименталног романа, негативно вреднујући натурализам као декаденцију и „подривање балзаковог величанственог реализма“. У истом, површном духу, делује и фразерско понављање античке истине о калокагатхији: „Уметничка лепота и уметничка истина нису и не могу никада да буду супротне једна другој, а то никако не значи ни да су оне изједначене, ни да су побркане: убедљивост уметничког остварења потиче управо из њихове сагласности.“ (Јовановић, 1949: 8)

Јовановићеве теоријске поставке не чине се до краја промишљене и уобличене, и на тренутке су истински наивне. Као неуспео делује његов покушај да на марксистичкој филозофској и идеолошкој платформи изгради кохерентну теоријску мисао о књижевности, која би садржала одређене оригинално изведене замисли. Оне се пре јављају као тренуци, у просјајима пишчевог духа чија луцидност повремено превазилази

наметнуте идеолошке оквири. И то, уопште, делује као особина целокупног Јовановићевог стила рада и писања: као да је све писао у прешу, под притиском времена и околности и као да своје замисли није стигао да продуби и да изведе до краја; истовремено, његов индивидуални таленат често је превазилазио ограниченост почетних позиција марксистичког схватања уметности.

Са становишта разумевања научно-фантастичне, и у оквиру ње, утопијско-дистопијске књижевности, и њихове афирмације когнитивног принципа, значајно је Јовановићево наглашавање сазнајне функције уметности, која одбацује сваки мистицизам: уметност није и не може бити спознајно откривење, већ сазнајно откриће: „Уметничка истина је једно од многобројних открића стварности, открића стварности а никако не откривења стварности. Откриће је сазнање, док је откривење један ирационалан поступак који доводи до веровања, али не и до сазнања. До уметничке истине не долази се откривењем, она се не дочарава мистичним и метафизичким средствима, она није никаква алхемија речи, боја, облика и звукова. Као откриће једног нарочитог вида стварности, уметност садржи објективну истину, и као што свака истина до које људско друштво долази не може да остане једноставна констатација већ нужно изискује одређене акције, тако ни уметничка истина не може бити, и никада није ни била, само констатација чињеница.“ (Јовановић, 1949: 8, 9)

На овом месту Јовановић уводи један од крунских појмова марксистичке критике, али и његовог личног и у његовом делу дубоко укоревеног схватања уметничког стварања: тенденциозности.<sup>16</sup> Интересантно је да Јовановић и тенденцију, баш као и реализам, посматра у потпуности као категорију иманентну вредном уметничком делу, чак и када то није непосредна намера аутора: „Уметничка истина, без обзира на постојање или непостојање субјективне воље и свести уметника, неизбежно добија своју друштвену улогу, постаје једно од најдрагоценијих оруђа за остварење циљева који треба да допринесу напретку читавог друштва. Немогуће је, дакле, да уметност буде бестенденциозна, јер би то истовремено значило да је она вандруштвена, нељудска. Зато тенденциозност уметничке истине, схваћене у овако широком смислу, не може да значи унижавање уметности, већ је напротив, оно што јој даје снагу и вредност за друштвену праксу, која је као и свуда тако и у овом случају основно мерило.“ (Јовановић, 1949: 9)

Овим се објашњава Јовановићева склоност ка научно-фантастичном, дистопијском сижеу, заступљеном у његовом необичном роману. Писац је добро препознао жанр који ће му омогућити да спроведе

---

<sup>16</sup> Више о самом феномену видети: Предраг Матвејевић, *Књижевност и њезина друштвена функција – од књижевне тенденције до сукоба на љевици* (1977).



своју субверзивну књижевну агенду која започиње отвореном дидактичношћу и тенденциозношћу, а завршава позивањем читаоца на промену датости реалног друштвеног поретка. Тенденциозност се, међутим, сагледава много шире: сви поменути велики „реалисти“ у свом су историјском тренутку, писали, а да тога нису били ни свесни, тенденциозна уметничка дела чији је циљ увек, на крају, промена друштва, и стављање у акциони погон прогресивних идеја. Свако вредно уметничко дело је дакле, реалистично и свако вредно уметничко дело позива на промену негативних датости људског друштва.

Основни проблем остаје да се дефинишу аксиолошке категорије: шта заправо представља књижевноуметничку вредност. Јовановић категорију вредности успоставља пре кроз негацију одређених видова уметничког стварања, него кроз опис позитивних одлика онога што, тако уопштено и хетерогено, подводи под реализам. Његов метод доказивања је у потпуности, заправо, импресионистички: Гете је реалиста кад није филистар, Зола је мало мање реалиста јер је натурализам једностран и доктринаран, а Золина снага је у његовој спонтаности (овде Јовановић као да несвесно описује сопствениу стваралачку позицију!), Пруста реалисту давила је бергсоновска психологија итд. итд.

За разумевање текста романа *Плати на носи* важни су Јовановићеви погледи на Дантеа. Њима се може објаснити књижевни третман научно-фантастичне теме у Јовановићевом роману. Он наиме сматра да је у *Паклу* Данте „кроз своје визије саздане успламтелом маштом, ипак у суштини реалистички одразио стварност свога доба и средине“. Јовановић, кроз изношење ставова о Дантеу, описује сопствену уметничку мисију остварену романом *Плати на носи*: „умео је да буде и савестан сликар и огорчени памфлетист свога доба и средине, а да никако, или бар веома ретко, не престане да буде песник. Дантеове наклоности и мржње одзвањају уметничком истином. Код Дантеа су уметничка истина и сва његова реална стремљења и све његове заблуде – јер су у његовој поезији и једне и друге постале објективне – сведочанства о стварности читаве једне епохе и њеног погледа на свет. Код Дантеа је скоро очигледна тенденциозност његове уметничке истине. Веома често он се не задржава само на изношењу чињеница већ потпуно отворено извлачи из њих чак и конкретне политичке закључке.“ (Јовановић, 1949: 12)

Исказ о Дантеу има вредност аутопоетичке рефлексije. Да ли је писац тога био свестан, неизвесно је, тек све набројано видљиво је у његовом делу: иако садржи фантастичне елементе, оно у суштини пледира да буде реалистична слика стварности епохе, њена савесна слика; у њему је на тренутке садржан оштар памфлетски тон; писац не

прикрива своје наклоности и мржње, већ их износи прилично отворено (и како се да наслутити: још отвореније у оригиналном, нередигованом тексту); заступљена је наглашена тенденциозност која води конкретним политичким закључцима. Разлози за Јовановићеву фасцинацију Дантеом очигледни су: велики песник је сам био прогањан због политичког ангажмана, и није се либио да своје политичке ставове искаже у сопственом делу, чак и када оно, наизглед, по свом укупном проседеу бива у супротности са таквом праксом (тематизовање светова са оне стране живота у *Божанственој комедији*).

За разумевање односа који Јовановићев роман заузима према идеји реализма важни су и његови ставови везани за сатиру. Јовановић се у посебним критикама бавио Домановићем и Нушићем. Јасно је одмах да га, и мимо политичких разлика, одбија Нушићев ведри хумор. Он луцидно запажа одсуство дубоке сатире у Нушићевом делу и њену недовољну ангажованост. (Јовановић, 1949: 105) Насупрот томе афирмише се дело Радоја Домановића, који је „искрени демократа и искрени Србин“, и чија је сатира историјски условљена и историјски напредна, што Домановића чини, у основи, реалистом. Опис Домановићевог сатиричног поступка могао би послужити као делимични опис поступка заступљеног у роману *Плати на носи*: „Домановићева сатира је реалистичка. Домановић се никада не поводи за маштом у толикој мери да би она могла да га наведе на нешто чега нема у србијанској стварности. У Домановићевој сатири, као и код Сервантеса или, нарочито, код Свифта, машта само наглашава стварност, никако је не деформише. Alegоричност, симболика и смеле антитезе никада код Домановића не иду на уштрб стварности. Домановић је веран. Стварни догађаји и појаве нису код њега повод да се разуздано разигра његова уобразиља. Стварност, поготово политичка стварност апсолутизма у ропцу, за Домановића је садржина, а не растегљив оквир који би попуњавао произвољностима.“ (Јовановић, 1949: 99, 100).

У сличном духу, Јовановићева дистопијска сатира *Плати на носи* слика политичку стварност капитализма у ропцу, и он сопствено дело, упркос фантастичним елементима, доживљава као дубоко реалистично и стога вредносно оправдано. Јовановићев роман заузима, за научну фантастику и њен утопијско-дистопијски комплекс уобичајену позицију на размеђу између реалистичког и нереалистичког проседеа; испољавајући склоност ка дидактичности и субверзивној тенденцији која има за циљ друштвену промену. Отуда, ма како овај роман изгледао необично у контексту Јовановићевог критичарског опуса – он са њим дели кључне заједничке ставове. У питању је заједнички идеолошки хоризонт који непрекидно превазилази несумњив таленат писца који испољава један од најзанимљивијих сатиричарских потенцијала у нашој

књижевности. Тај се потенцијал истрошио у предратним памфлетским књижевним окршајима, доживео врхунац у једином пишем роману, а затим потонуо у заборав.

Јовановић је остао неистражен и непочитан, а његови су рукописи, према речима Елија Финција, редактора његовог постхумног издања *Студија и критика*, делили судбину свога писца. У редакторским белешкама отуда се наилази на овакве записе: „чланак који по свој прилици није нигде објављен и који је пропао приликом полициског претреса с осталим рукописима и белешкама Ђорђа Јовановића“ (Финци, 1949: 302). Јовановић је цензурисан, прогањан и хапшен, објављивао је под псеудонимима. Његово учешће у НОБ-у завршило се погибијом у космајском партизанском одреду, пре но што је могао да се побрине за судбину својих рукописа. Редакторове примедбе на тешкоће у раду сумира следећи утисак: „Многи критички радови Ђорђа Јовановића објављени су осакаћени од цензуре или извитоперени претенциозношћу уредника и нехајем коректора. Како оригинални рукописи Јовановићевих критика нису сачувани, објављени написи у часописима били су једини извор.“ (Финци, 1949: 306)

Колико су значајне и осебујне интервенције на тексту Јовановићевог романа *Плати на носи*, сведочи поговор редактора Јована Поповића. Поповићев поговор на ово прво постхумно дело писца палог у револуционарно-ослободилачком рату, бива један од основа за даље послератно представљање Јовановићевог лика и дела. Роман *Плати на носи* Поповић у поговору оцењује као „реткост у нашој књижевности“, не пропуштајући да дода да „Писац своју замисао није успео књижевно до краја да оствари, неки су делови романа остали само грубо скицирани, у њему, уместо сликања, често има публицистичко-памфлетских излагања и инвектива, понегде шематичних упрошћавања, преопширности у причању и усиљености у конструкцији, у развијању фабуле.“ (Поповић, 1948: 438) Поповић на истом месту описује интервенције које је чинио на Јовановићевом незавршеном тексту, и јасно је одмах да оне нису занемарљиве: „У тексту су чињене незнатне измене: скраћене су извесне преопширне дигресије које немају везе са фабулом, изостављене су извесне исувише пригодне алузије на књижевне прилике предратне Југославије – које би требало објашњавати а нису важне у овом контексту, сажета извесна сувише сива места која не доприносе целини романа, брисане неке узгредне политичке флоскуле које ни сам писац не би оставио.“ (Поповић, 1948: 438)

Јован Поповић се, очигледно, према сопственим речима, прилично слободно односио према Јовановићевом тексту, претпостављајући

пишчеве намере и жеље: „Тим ситним редакторским интервенцијама ништа није измењено у овом делу које би сам писац зацело сажео у коначној редакцији, јер су неки пасуси и у рукопису деловали као евентуалне варијанте. (Поповић, 1948: 438) Узме ли се у обзир за то доба необичан Јовановићев књижевни поступак, Поповићеве примедбе унеколико онеспокојавају: пажљивији читалац и проучавалац могли би да наслуте да је роман овим интервенцијама изгубио на својој слојевитости и доследности.

Јовановићев књижевни поступак превазилазио је своје доба и идеолошки и књижевни хоризонт свог добронамерног редактора: данашњи проучавалац Јовановићевог романа отуда се најпре суочава са чињеницом да пред собом има донекле преуређен текст, чије се преуређивање правдало незавршеношћу дела. У ком циљу је преуређивање вршено? Можда о томе сведоче следеће Поповићеве речи: „У целини, роман који је веома смео по замисли и разради, носи обележје снажне критичарске и публицистичке личности Ђорђа Јовановића, који је управо уочи рата усвајао марксизам-лењинизам и долазио до јачег маха. Роман, и овако не потпуно дорађен, сведочи о убојитости његова пера, које је он био ставио потпуно у службу напредне ствари.“ (Поповић, 1948: 438). Поново наилазимо на изградњу званичне, „опране“ књижевне биографије, у којој не би смело бити идеолошки сумњивих места.

Видљиво је, наиме, да у периоду који је наступио, Ђорђе Јовановић – сатиричар неће постојати за књижевну јавност. Његова дистопијска сатира, чију ћемо модерност и вредност у даљем текст покушати да докажемо, остаће скрајнута и непрочитана, заувек протумачена као додатак његовом критичарском и идеолошком раду, виђена као део политичког ангажмана писца. Ђорђе Јовановић ће, у деценијама након рата, остати синоним за најправоверније језгро предратне публицистичке левице; критичар за кога књижевност може бити само једно од средстава за револуционарну промену друштва; и који се у том погледу има користити пожељним и дозвољеним књижевним средствима. У таквој непомућеној слици идеолошке чистоте и озбиљности, сатира, чак и она уперена против капитализма, није добродошла.

О месту сатире у тим годинама, сведочи, уосталом, и Предраг Палавестра: „На сличан начин, у једном тренутку послератне књижевне историје била је доведена у питање и судбина сатиричне књижевности. У периоду административног надзора над књижевношћу и јаког идеолошког притиска – који није престао почетком педесетих година, већ само пронашао друге, компликованије путеве уплитања у

тенденције уметничког стваралаштва – судбина сатиричне књижевности била је више у власти политичких форума и утицајних државних и партијских чиновника, него у рукама писаца. Имајући пред собом потпуно разрађен кодекс шта се може, до које мере и на који начин извргавати руглу, обавезни да у сваком тренутку пажљиво воде рачуна о томе да ли њихова сатира има идејну снагу, идеолошку оштрину, исправно политичко усмерење и, поврх свега, да ли одговара естетичкој догми о типичном и партијном, писци су се у то доба осећали више него спутани у сваком покушају да наставе слободарску традицију српске сатиричне књижевности и да је прилагоде новим, послератним условима, у којима је, доиста, сатиру било тешко не писати, али још теже, и опасније, писати.“ (Палавестра, 1972:360)

Третман сатире у послератним годинама свакако је утицао на потискивање Јовановићевог романа. Као књижевни критичар он је наставио да живи само за оне који се професионално баве књижевношћу. Тако се и догодило да се за просечног читаоца писац Ђорђе Јовановић претвори у назив библиотеке и књижевне награде. Његово романескно дело, које садржи неке од најбољих сатиричних страница написаних на српском језику, престало је да постоји у свести читалаца, а у годинама након рата није привукло ни посвећене изучаваоце. Изузетак је Мирослав Егерић који је током седамдесетих одбранио докторску дисертацију посвећену делу Ђорђа Јовановића, да би је неку годину касније и објавио. Егерићеви напори су ипак, остали усамљени, и Јовановићев необични роман остао је сасвим апартан и у опусу писца, и у српској књижевности тих година.

Ово дело тако улази у контекст наше потиснуте књижевне баштине. Увидом у овај, за своје време необичан текст, стиче се утисак да је оваква позиција Јовановићевог романа донекле и очекивана. Мрачна, дистопијска сатиризација капитализма реализована кроз необични и у оно време јединствени књижевни поступак, уз снажну афирмацију болшевичких идеја – није била потребна победничком контексту југословенског социјализма. Он је у послератним годинама направио политички и друштвени отклон од совјетске верзије социјалистичког друштва која се афирмише у роману, и био је то разлог више за изостанак рецепције Јовановићевог дела, које више нико није читао ни тумачио.

Пишчева склоност ка истицању тенденције и ангажмана књижевног текста, претходно испољена у критикама и теоријским текстовима, видљива је и у његовом једином роману. Роман садржи отворену и наглашену тенденциозност и ангажованост, проповедајући узнемирујућу дистопијску истину: капитализам је свеобухватан и тоталитаран; не постоји аспект човековог живота који би од њега био

изузет; он спроводи доследан и општи процес комодификације, претварајући све у робу. Задатак наратива у том погледу мора бити освешћивање читаоца. Да би то постигао, писац радикализује управо мотив купопродаје на ком се таква цивилизација заснива: онемоћали, здравствено угрожени амерички богаташ Џон Бредли одлучује да купи младо здраво тело социјално ускраћеног преступника и да се подрвгне компликованом оперативном захвату замене глава.

Спознајно онеобичавање врши се на нивоу топоса жанра везаних за биоетичку проблематику. Порекло топоса можемо пратити до жанровског класика Мери Шели (Mary Shelley, 1797–1851). Њен роман *Франкенштајн или модерни Прометеј* (*Frankenstein, or The Modern Prometheus* 1818), наслањајући се на архетипске представе о небожанском стварању човеку подобног створења (намеће се легенда о Голему), први уводи научни немистични аспект у овај наратив, те отуда, према шире усвојеном мишљењу које потиче од познатог писца научне фантастике Брајана Алдиса (Brian Aldiss) овај роман може да се сматра првим модерним научно-фантастичним делом. Доктор Франкенштајн ствара псеудољудско биће користећи неименовани научни поступак који су каснија дела популарне културе, поименце филмске обраде, ефектно усмериле на употребу електрицитета. Лик Виктора Франкенштајна представља зачетак плејаде ликова проблематичних научника који бивају спремни да се играју Бога и уводи на велика врата биоетичку проблематику у књижевност. Такве типске ликове пронаћи ћемо, у контексту овог истраживања, у делима Јовановића, Ивањија и Пекића.

Роман Мери Шели притом задржава готске слојеве приче, који неће нестати ни у каснијим књижевним и филмским делима: мрачњаштво памти своје духовне корене. Примерице, један од најзанимљивијих и у популарној култури најцитиранијих елемената прве филмске дистопије, Ланговог *Метрополиса* (1927) управо је жена андроид, која се у филму јавља у контексту обрнутог пентаграма, црномагијског симбола; у филму он представља тајанствено древно знање у чијој је служби и модерна технологија. Андроид, узевши обличје жене, постаје вавилонска блудница; окултно зло се „технологизује“, баш као у случају машине која се претвара у Молоха. Оба ова тока, древни мистицизам и модерна технологија; библијски подтекст и радикализована футуристичка парадигма, протежу се кроз цео Лангов филм, образујући слој који не престаје да делује и на савременог гледаоца. Филм брижљиво изграђује контраст између модерне, технолошке парадигме, и древне, готичке, снажно оцртан у лику мрачног научника, Ротванга.

Лангов филм тиме баштини наслеђе романа Мери Шели, задржавајући готски слој репрезентације: роман и филм отуда стоје на почетку модерног неповерења у технологију, које ће тематизовати потоња књижевна и филмска дела, преносећи апокалиптичну језу коначне превласти машина. Ова парадигма у српској је књижевности најприсутнија у делу Борислава Пекића, у ком се уједињује технолошка парадигма са мистичном, оличеном у мотивима атлантићанске праивилизације и наднаравним моћима њених припадника, који се повезују са окултним представама са чувеног суђења салемским вештицама.

Јовановићев роман посеже за овим топосима функционализујући их у контексту своје основне тенденције: дистопијске представе капитализма као дехуманизујућег поретка. На почетку романа писац даје, у том смислу, одбрану технолошког напретка, прецизно означивши порекло зла: у капитализму „техника служи за намеравана и извршавана уништавања“ – али је узрок тога капитализам, док је технологија пуко оруђе које би човек могао употребити и у добре сврхе. Изнова се усмерава наше разумевање текста: писац се ограђује од неповерења у технологију, показујући да је свестан теме коју баштини и одбацујући могућност за мистично, духовно порекло зла.

Мотивом експерименталне замене глава, и тематизацијом модерне медицинске технологије, Јовановићев роман отпочиње значајну традицију тематизације биоетичких питања, видљиву и у другим делима српске књижевности које овај рад доцније узима у разматрање. Оно што је, на нивоу топоса, најизразитије оцртано у лику нацистичког доктора у Пекићевом *Беснилу* и његовог поигравања природним биолошким токовима – свој најконкретнији зачетак у српској књижевности налази управо у Јовановићевом делу. То се збива нарочито на нивоу типологије лика научника који заузима божанску позицију и пробија етичка ограничења да би остварио сопствене циљеве.<sup>17</sup>

Поигравање људским телом и биолошким датостима мотивски се грана у друге трансхумане топосе: технолошко, машинско усавршавање људског тела и утицај који то усавршавање има на само схватање људскости; одгајање клонова као резерви органа; развијање вируса као

---

<sup>17</sup> О ликовима научника који су етички застранили дао би се написати посебан рад. Један сличан преглед дат је у раду: Christopher P. Toumey, *The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science* (1992)

биолошког оружја и сл. Овај тематско-мотивски комплекс опет је повезан са оним који проблематизује развој вештачке интелигенције, тематизујући свет робота, киборга и андроида који постављају питања сопственог идентитета у односу према човеку као творачкој фигури. Тако Јовановићев роман чини природну основу за оно што ће се касније на том плану догађати у нашој књижевности, која ће, у различитим дистопијским делима, посезати управо за овим мотивима: од њега полази развојни лук који ће се, у тематском погледу, протегнути до Пекићеве дистопијске трилогије, а на формалном, до постмодерних дистопијских романа Војислава Деспотова.

Као и други ликови научника, и Јовановићев контроверзни доктор Матијас има осмишљену филозофију човека и његовог места у природном и друштвеном поретку. Лик Матијаса изграђен је отуда као лик мрачног резонера, који најбоље описује вредности дистопијског поретка: „Ми двоношци који себе називамо људима – људи смо утолико уколико смо власници. (...) Али он, човек, тај горостасни власник, био је све до сада немоћан према своме телу, чак бих смео да кажем: био је роб, дакле власништво свога тела. (...) од сада ћемо бити власници свога тела. Бићемо у стању да купујемо и продајемо наша тела као и сваку другу робу (...) а то значи да ће здравље постати заиста богатство (...) Излажући се опасности да ме осудите као нескромног, не могу а да не изјавим, да ја лично сматрам ову победу човека над својим телом, о којој је овде реч, као највећу досадашњу победу. Јер шта је друго победа човекова до његово усавршавање као власника!“ (Јовановић, 1948: 175,176) Овај мотив усавршавања човека као власника биће анализиран кроз генезу суноврата главног јунака, и дат као окосница капиталистичке антропологије, у којој се човекова вредност мери његовим поседом.

Мотив ће најпре бити функционализован у сценама суђења Мортону Лауренсу који је у очајању покушао да убије главног јунака, садашњег власника свог бившег тела. У судском процесу који постаје незапамћен медијски спектакл, потеже се управо ово питање: одбрана човековог права да се усавршава као сопственик, или, медијским дискурсом изражено: „Борба за еволуцију својине.“ Када, као носилац туђег тела које бива у прилици да постане отац његовог детета, јунак доживи кризу идентитета, његово потонуће у полуурачунљивост се тумачи губљењем главног човековог својства: „Он је сад био толико пометен да се у његовом знатно помраченом уму – јер сигурни смо да му је ум био бар под сенком лудила! – почела да губи она основна, најљудскија моћ људског поимања – смисао за својину.“ (Исто, 293)



Како је смисао за својину оно што дефинише човека, одвајајући га од животиње, сваки поремећај овог смисла представља психопатолошки испад, што се демонстрира до краја романа, где овај „губитак чула за приватно власништво“ (309) јунака одводи у неминовно самоубиство, које је опет јавни спектакл. Бредлијево одбијање да законито купљено тело доживи као своју својину кошта га разума и живота. Ова необична купопродаја уједно отвара поглед ка ономе што представља мрачни дистопијски хоризонт неумољиве логике „плати па носи“ („cash and carry“). Она се најснажније оцртава управо у биоетичким питањима, у којима људским бићима прети коначна неједнакост у праву на здравље и живот.

Јовановић овим тематско-мотивским комплексом најављује будућа дела Деснице, Коша, Ивањија и Пекића. Примерице, слично Кошу, који ће у роману *Снег и лед* насликати класно раслојавање младог социјалистичког друштва и наопаку логику вредновања људског рада, у којој су, у условима природне катаклизме, неки животи вреднији од других, ово раслојавање на основу вредности рада описује пре њега Јовановић: „...умешан рад је племенитији од неумешног и Господу нарочито драг, јер омогућава живот не само умешнима, већ и њиховим ближњим који желе да раде и заиста вредно раде, али – ко зна из којих божанских разлога? – нису обдарени способношћу умешног рада! (...) ваше тело не припада вама већ и свима онима који раде, дакле живе благодарећи вашем умешном раду, то јест, вашем предузећу...“ (Исто, 129) Здравље и живот једног индустријалца и представника елите стоји изнад здравља обичног радника: исту логику ће тако добро описати Кош у свом роману који тематизује сумрак социјалистичких вредности.

Са Пекићем Јовановића повезује мотив Америке, која се слика као симбол материјалистичке механицистичке цивилизације. Баш као и Пекићеви јунаци у *Атлантиди*, само са другачијим идејама, и преци главног јунака дошли су у Америку са првим насељеницима на чувеном броду „Мајски цвет“. Наравно, то је лаж: у Америци се све купује па и порекло. У роману се на више места потцртава да је лоза Бредлијевих одувек везана за трговину месом: од људског, робовског, до животињског које наш јунак брижљиво конзервира у својој успешној фабрици. Као код Пекића, Јовановићеви јунаци имају све одлике машина и робота, чији је хоризонт живота у потпуности заробљен материјалним вредностима.

Њихова тела су отуда, баш као код Пекићевих робота, и донекле Ивањијевих становника света далеке будућности, машине отворене за надоградњу и усавршавање рукама научника какав је доктор Матијас: „...примена биолошких закона омогућује да чувамо своје здравље, продужимо свој век, усавршимо нашу расу. Тако схваћена биологија је

техника. Наше људско тело је уствари машина као свака друга машина, а биологија нам омогућава да оправљамо не само ситне већ и крупне дефекте на нашој телесној машини.“ (71). У том је контексту очекивано да славни хирург др Матијас буде „највећи механичар ове врсте“, који, у дистопијском кључу, разматра како се таква технологија мора користити за проређивање вишка непотребног и усавршавање потребног становништва; очекивано је и да популарни пастор буде механичар за савест јер је и она код капиталистичког човека само „мотор“ чије је кочнице и вентиле могуће подмазати да тој савршеној машини не праве сметњу. Амерички грађани су, сасвим у пекићевском духу, „беспрекоран производ најмодерније, најмеханизоване фабрике цивилизације – Сједињених Држава...“ (270) „Ипак, тако неромантична, капиталистичка мотомеханизована цивилизација неупоредиво је моћнија и ефикаснија од најхеројскије најромантичније примитивности.“ (331)

Поред тога што је механичка и дехуманизујућа, она је у својој основи мафијашка и отимачка: ликови гангстера разних врста насељавају, као пуноправни грађани и славне личности, дистопијски свет капиталистичког друштва спектакла. У њиховим предузећима за прљаве послове, рад је специјализован и подељен у складу са Тејлоровим принципима. Референца на концепте Фредерика Винслоуа Тејлора, присутна у роману, поред тога што указује на пишево неупоредиво познавање широког поља хуманистике, вишеструко је значајна. Тејлор је отац научног менаџмента и човек који је први научно проучавао људски рад<sup>18</sup>, прокламован у „култу ефикасности“, у ком се сваки посао може обављати искључиво на „један најбољи начин“ („one best way“). Сматра се да су управо његове идеје начиниле од модерног радника машину, у потпуности дехуманизујући рад.

Тејлоризација поседује значајан дистопијски потенцијал, остварен у различитим књижевним и филмским делима. Најпознатији пример је свакако Замјатинов роман *Ми* који слика тоталитарну државу у којој је цео живот организован према принципима „Тејлорове сатне таблице“ (одјек тог мотива је значај Тејлоровог идеолошког парњака Форда у *Врлом новом свету*) док је илустративан филмски пример управо *Лангово дело* или позната Чаплинова сатиризација рада на покретној траци у *Модерним временима* (1936). Идеја да се ова врста радне филозофије припише управо америчким криминалцима врхуни у

---

<sup>18</sup> Фредерик Винслоу Тејлор (1856-1915) – амерички машински инжењер, аутор преко четрдесет патената. Пракса менаџера у различитим фабричким постројењима омогућила му је увид у проблеме односа рада и ефикасне производње. Развио је методологију истраживања и мера потребних да би се подигла производна ефикасност и до данас се сматра оцем научног менаџмента. Његови принципи темељно су примењени у фабрикама Хенрија Форда, а потом и широм света.

бризи коју главни гангстер испољава поводом контроверзног говора главног јунака на крају романа: спреман је да јунаку помогне у организацији овог спектакуларног догађаја, и једино га брине да јунак не намерава да изнесе неке комунистичке идеје: „Ја разуме се посредујем у пословима сваке врсте, али под условом да су они праведни, а то значи безопасни по темеље на којима почива наш друштвени облакодер.“ (374). Управо тај друштвени поредак омогућава мафијашку отимачину, тако да је за очекивати да гангстери буду звезде тог врлог новог света.

Да би показао вредносну неодрживост капитализма и његову дистопијску природу, Јовановић кроз наратив романа доследно спроводи грађење односа на основу робне размене, доказујући да је купопродаја основ свих, па и најинтимнијих односа међу људима и да је капитализам отуда друштвена болест и перверзија људског духа. Кад набраја покретна и непокретна добра главног јунака, писац у њих укључује и јунакову супругу; нудиља која брине о болесном и немоћном јунаку продаје своју пажњу и нежност и јунак је задовољан квалитетом онога што за свој новац добија; предмет продаје су људско здравље, лепота, љубав и религиозна утеха. Све је посед, све се може отуђити за одређену надокнаду. Напослетку, и сам Бог је закупац: „Господ је власник свемира, и то једини прави власник – одвајкада и довека – јер је бесмртан. Бесмртност, нажалост, Творац није хтео да нам подари. Ово је и са божанске и са пословне тачке гледишта савим исправно, јер да смо и ми људи бесмртни свакако не бисмо били толико луди да останемо вечно његови закупци. Наша душа је, истина, бесмртна, али је необорива истина коју су нам искуства вековима доказала, да бесмртна душа са смртним телом не може довека бити власник једног предузећа, колико год оно било одлично разрађено.“ (40, 41) Кроз роман је доследно спроведена критика библијског текста, на који се у вредносном смислу позива главни јунак и његови правни и верски саветници.

У роману се *Библија* доживљава и интерпретира као први капиталистички текст и као сама основа капиталистичког начина мишљења. Чини се то пре свега, кроз лик америчког пастора Џевонса, који се, у контексту друштва спектакла, доживљава исто као познати глумац, спортиста или политичар који јури за славом, моћи и доларима, светим тројством социјалне мотивације америчког човека. Када се на почетку романа јунак запита да ли је етички оправдано да од другог здравог човека купи здраво тело, замењујући га за своје болесно, пастор Џевонс је уверен у потпуну моралну исправност те намере. Десет заповести, које представљају десет забрана, не забрањују поштену купопродају: „Библија је, господине и драги брате, не само требник морала, већ и требник трговине, дакле пословног живота! У овој светој књизи изложена су све сама света начела, и једно од њих је и светиња

купопродаје, а то значи светиња склапања послова. Ако ово имате у виду биће вам одмах јасно зашто читава наша цивилизација почива на Библији, иако смо се од библиских времена удаљили неколико хиљада година. *Плати на носи* није, нажалост, наш амерички проналазак, већ то драгоцено начело налазимо у најстаријим библиским текстовима.“ (124) На више места у роману религија се не представља као „опијум за народ“ већ као још једно у низу комодификованих елемената капиталистичког друштва, што представља, рекли бисмо, авангардније марксистичко становиште.

Роман успоставља, поред алузија на библијски текст, и друге важне интертекстуалне везе са књижевним текстовима и филмским делима, те садржи, примерице, кроз описе радње појединих филмова, и интересантне интерсемиотичке цитате који живо сликају дух доба у ком је дело писано. Најдубљи интертекстуални однос истакнут је у самој посвети романа: роман *Плати на носи* је посвећен познатом британском писцу Херберту Џорџу Велсу, једном од отаца модерне научно-фантастичне књижевности, познатом утописти и дистописти. Већ овом посветом, писац се опредељује за дијалог са одређеним жанром, иако кроз роман наглашава да је полемика са Велсом пре свега везана за Велсово оспоравање могућности научног социјализма. У том духу се Велсов лик и провлачи кроз роман: негде се заиста и јавља као књижевни јунак, а много се чешће алудира на његове ставове. Велс постаје окосница пишчевих настојања да искаже правоверност сопствених идеолошких погледа и да докаже да је само једно схватање научног социјализма, оно Марксово, правоверно и могуће.

Сам Велс изјашњавао се као социјалиста. У делима попут *Времплова* (*The Time Machine*, 1895), чија је тематска окосница путовање кроз време, осврнуо се на погубност класне подељености у тадашњем британском друштву. У овом роману Велс слика мрачно предвиђање крајњих консеквенци подељености британског друштва на две нације: нацију сиромашних, и нацију богатих.<sup>19</sup> Велсов поглед на свет не разликује се на први поглед толико много од схватања нашег писца, да би завредио такав, оштар полемички третман. Читав роман представља осуду капитализма, са једне стране, док се са друге та осуда непосредно везује за дело писца који се изјашњава као социјалиста.

---

<sup>19</sup> Ови појмови срећу се у делу британског викторијанског државника Бенцамина Дизраелија: *On Sibyll or Two Nations* (1845). Књига је изашла исте године кад и Енгелсов *Положај радничке класе у Енглеској*. Занимљиво је да ово запажање о радикалној подељености британског друштва на две класе/нације понавља знатно касније нобеловац Џон Мајкл Куци у својој аутобиографској прози *Младост* (2002) описујући свој боравак у Лондону шездесетих година двадесетог века.

Биће да је Јовановићев проблем са Велсом управо у томе што је Велс у неку руку „капиталистички социјалиста“. Јовановић жели да разоткрије да Велсов социјализам није и не може бити истинска идеологија која доноси промену. Сва је прилика да мета Јовановићевих напада могу бити различита Велсово дела, интересовања и ставови. У књизи изабраних чланака *The Way the World is Going* из 1928. Велс, примерице, оспорава Марксов социјалистички модел и одбацује идеју класне борбе. Током 1934. Велс је посетио Совјетски Савез, где је имао прилику да дискутује о предностима реформистичког социјализма над марксизмом-лењинизмом са самим Стаљином. Његов политички утицај био је пре латентан него реалан, али и као такав, зарадио је Велсу, примерице, углед личности чији су ставови уписани у *Декларацију о правима човека*.<sup>20</sup> Велсово непрекидно кретање између два супростављена књижевна и политичка пола: утопије и дистопије, чини да се у делу овог писца и мислиоца на најдраматичнији начин сукобљавају прогресивне визије и свест о ограниченим могућностима њиховог остварења.

Полемика са Велсом ипак се концентрише на чувени роман *Свет Вилијама Клисолда* (*The World of William Clissold*, 1926). Јовановић на тај роман алудира помињући не само име главног јунака, већ и критикујући Велсов књижевни поступак. Наиме, за разлику од Јовановића, који, будући „непристојан писац“, показује спремност да призна немоћ у обликовању света и јунака дела, Велс, „пристојни писац“ нема тај проблем: „Х. Џ. Велса не могу да изненаде његови јунаци, не смеју да учине ништа што им он не допушта и најпослушније корачају на знак потеза његовог пера.“ (290) Увид у текст Велсовог романа представља основ за једну осебујну компаративну анализу, која би значајно изашла изван контекста овог рада. Довољно је истакнути неколико елемената.

Велс на почетку романа, слично Јовановићу, апострофира читаоца: “Ова књига, која садржи религијска, историјска, економска и социолошка разматрања, која садржи песнице ћуди и расположења сумњи, предата је као роман, као цео роман и ништа до роман, као прича о пустоловини, телу, души и интелигенцији једног човека у животу. Уколико сте ви особа неспремна да је прихвати као роман, онда вас господин Велс умољава да је оставите. Нећете бити у прилици да лукаво завирујете на ишта што би било стварније од стварности уметности и ваши покушаји да гледате шире само ће вас учинити разроким.”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Велс је објавио *Права човека* (*The Rights of Man*) 1940. Ставови изнети у тој књизи инкорпорирани су у каснију *Универзалну декларацију о људским правима Уједињених нација* (1948).

<sup>21</sup> Текст Велсовог романа у оригиналу је доступан на <http://gutenberg.net.au/ebooks15/1500551h.html>

Касније, нарочито у *Предговору*, Велс појашњава пожељни протокол читања свог дела, демонстрирајући своју књижевну методологију и наглашавајући да је његов јунак производ одређених социјално-психолошких мотивација и једног одређеног погледа на свет и да су ставови које заступа мотивисани логиком његовог књижевног карактера, те да, иако су ти ставови блиски ставовима аутора, читалац не сме изгубити из вида да их износи фикционални лик књижевног дела. Велс је био понукан да нагласи ову страну свог романа из разлога што је роман прожет некњижевним дискурсом који писац користи за изношење својих ставова о различитим друштвеним питањима: као да је овим опаскама Велс желео да утврди књижевни карактер свог текста и да књигу одбрани као роман.

Управо на овом формалном пољу га полемички дочекује Јовановић, демонстрирајући следећи корак у књижевном поступку: метафикционализацију, одрицање моћи унапред утврђене методологије у стварању књижевног дела; поштовање самосталности јунака и читаоца. Са друге стране, Јовановић Велса идеолошки оспорава у целом роману: „Када би се и највећи зналац месечеве топографије одједном нашао на месецу, он би тим својим знањем могао да се користи таман толико колико Х. Џ. Велс својим познавањем научног социјализма у примени на социјалистичку стварност у СССР (...) он би успео односно не успео исто онолико колико је успео односно не успео г. Крисолд, то најомиљеније духовно морално чедо г. Х. Џ. Велса, да од капиталистичког поретка, уз извесне преправке, створи најсавршенији друштвени поредак.“ (310, 311)

Јовановић указује на пукотине у глаткоћи, непробојности и предвидљивости капитализма. Његов наратив нам сугерише да ништа није сигурно и да је промена могућа. Писци попут Велса слични су друштвеном поретку из ког долазе, они су диктатори својих малих књижевних светова: „Писац, драги господине, пре свега мора да буде диктатор у својој књизи, без обзира да ли је по свом политичком убеђењу одлучно против сваке диктатуре.“ – рећи ће пред крај романа, у метафикционалном дијалогу, лик Зналачког Читаоца. Јовановић не жели да буде такав писац, као што не жели да живи у таквом друштвеном поретку. Његова је порука субверзивна и радикална и на идеолошком плану и на плану књижевног поступка одабраног да ту поруку пренесе. Ништа не може остати исто: ни идеологија, ни друштво, ни начин на који ћемо писати. Ово је вероватно најузбудљивији увид у Јовановићев необични, по свему револуционарни текст.

Друго, пажљиво одабрано Велсово дело је његова прича *Земља слепих* (*The Country of the Blind*, 1911), на коју се алудира са намером да се капиталистички поредак означи као земља слепаца: „...није знао ону

веома поучну причу г. Х. Џ Велса (чије поуке, како нам изгледа, ни он сам није свестан) у којој је показано да у земљи слепаца човек са оба ока не само да није краљ, већ је и најпрезренији и сви га слепци сматрају за најглупљег.“ (345) У Велсовој причи, јунак који се нађе у земљи у којој су људи, погођени неком давном епидемијом, генерацијама слепи, није у стању да им објасни благодет и предности вида, већ се суочава са могућношћу одстрањивања сопствених очију. Метафора је јасна: немогуће је слепим заговарачима капитализма објаснити да постоји боље друштвено уређење.

Јовановић своје алузије, дакле, брижљиво бира, чак на једном месту у роману наводи замишљене Велсове ставове, кроз један изванредан пастиш тобожњег Велсовог чланка у новинама поводом скандалозног случаја Јовановићевог јунака. Као интелегентан писац, свој „извор“ открива тек пред крај, остављајући читаоца са претпоставком. Велсове утопијске идеје се доследно означавају као шупље и неодрживе; насупротив њима, роман афирмише идеје научног социјализма, иако их посебно не елаборира. Научни социјализам представља утопијски хоризонт ком треба тежити; насупротив њему стоји капиталистичка дистопија. Бољшевизам и комунизам се у роману афирмишу оспоравањем: врли амерички грађани изговарају најразличитије предрасуде везане за овај алтернативни друштвени поредак, док, истовремено, морална својства ликова који то изговарају сама по себи афирмишу бољшевизам. Ту стратегију писац спроводи са приличном доследношћу, као што са приличном доследношћу читав свет дели на пет шестина и једну шестину: прво означава премоћ капитализма, друго освојену слободу у једном делу света, у СССР-у.

Деценијама пре чувене књиге Ги Дебора *Друштво спектакла* (1967) Јовановић Америку и капиталистички свет описује као друштво чија је репрезентација могућа једино кроз спектакл. Следећи Деборови ставови могу стајати као мото испред Јовановићеве књиге: "Спектакл је ступањ на којем роба успева да колонизује читав друштвени живот. Комодификација није само видљива: ми више не видимо ништа друго. Свет који видимо је свет робе. (...) У друштвима у којима преовлађују модерни услови производње, живот је представљен као огромна акумулација призора. Све што је некада било непосредно доживљавано, удаљено је у представу. (...) Спектакл није само скуп слика; то је друштвени однос међу људима посредован сликама."<sup>22</sup> Јовановићев опис америчког друштва антиципира и онај из култне књиге Нила Постмена: *Забављајући се до смрти: јавни дискурс у доба шоу бизниса* (*Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (1985) у којој

---

<sup>22</sup> Текст Деборове књиге доступан на: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>

се читав јавни дискурс у Америци доживљава пре свега као забављачки. Јовановићева анализа, изведена деценијама раније, долази до потпуно истих закључака.

Да би насликао друштво спектакла, Јовановић на велика врата уводи медијски дискурс: чињенице радње се посредују путем медија, и у тексту су присутни каталози новинских наслова, навођење читавих репортажа и интервјуа, цитирање филмова, све до навођења радијског преноса јунаковог самоубиства на крају приче. То аутор чини демонстрирајући завидан ниво познавања популарне културе свог доба, представљајући америчку цивилизацију кроз образац масовне хистерије коју изазивају популарна суђења, политички говори, спортска дешавања или филмске звезде. Овај слој повезује Јовановића са каснијим делом Ериха Коша, који ће у својим романима представити како југословенски социјализам уступа пред друштвом спектакла и који ће примењивати сличан поступак увођења медијског дискурса у текст. У Кошовом разочараном делу се обистињује мото са почетка Јовановићевог романа: „Чујем да су изумели пароброд који ће за два дана и две ноћи стизати из Америке у Европу. Ако нису, изумеће. Америка нам долази све ближе.“<sup>23</sup> Оно што Јовановићев роман наводи као слутњу, Кошев критикује као реализацију: утопија југословенског социјализма коју је Јовановић сањао, није избегла класно раслојавање, цензурисање слобода и скретање пажње јавности кроз употребу спектакла.

Данашњем читаоцу се, међутим, као највеће изненађење при читању овог заборављеног текста, намеће употребљена метафикционална приповедна стратегија која превазилази књижевне конвенције свог доба и делује изненађујуће у контексту дела писца са овако израженим идеолошким профилем. Роман *Плати на носи* се свакако мора посматрати у контексту пищевих укупних књижевних и идеолошких погледа, који остају неупитни. Међутим, чак и тако посматрана, Јовановићева дистопијска сатира као да се отимала своје писцу, баш попут њеног главног јунака који у једном тренутку одбија послушност и почиње да живи и дела по сопственој вољи. И управо та напетост између жеље да се напише неупитна осуда капиталистичког система, та потребе за идеолошком чистотом са једне, и неоспорним талентом расног сатиричара и уметника са друге стране – чине читање Јовановићевог дела узбудљивим.

Та се напетост у роману, дакле, огледа на следећој равни: на плану идеолошке матрице, роман у потпуности припада добу у ком је настао; на плану примењених књижевних поступака он пак значајно превазилази своје доба, јер због посебне, за своје доба необичне,

---

<sup>23</sup> Јовановић цитира Драгишу Станојевића, *Поговор Бијесном Роланду* (1897).



метафикционалне приповедне стратегије, овај роман најављује знатно касније токове наше књижевности. У неком другом читању, које би неминовно изашло изван фокуса овога рада, то би вероватно био најинтригантнији аспект Јовановићевог дела, који би могао да га учини интересантним савременом читаоцу, а нарочито проучаваоцу књижевности.

Овде смо у прилици да овај литерарни поступак дотакнемо, пре свега стога што сматрамо да употреба ових поступака диктира значење читавог романа: „У саомобнажујућем приповедању – општепознатом под називом метафикција – чин аутентизације се поништава тако што бива „огољен“. Сви поступци стварања фикције отворено се предочавају. Самообнажујућа приповест радикална је манифестација моћи књижевности да генерише нови смисао тако што се размеће властитим скривеним конвенционалним темељима. У парадигматичном случају метафикције, текст у исти мах конструише и фикционални свет и причу о његовој конструкцији...“ (Долежел, 2008:170)

Како се догодило да писац попут Ђорђа Јовановића, чији је књижевни профил дубоко одређен марксистичким хоризонтом, вечно ограниченим линијом неупитног реализма, посегне за овако изглобљеним и у своје време ретким књижевним поступком? Па ипак, иако роман *Плати на носи* изгледа као необични литерарни испад у односу на остатак Јовановићевог дела, јасно је да иза свега стоји иста стваралачка интелигенција. Извори су видљиви у претходно поменутом, слободном и широком схватању реализма који измиче марксистичкој класификацији, у таленту за коришћење свих средстава доступних добром и вештом полемичару, и, напослетку, у надреалистичком наслеђу, које је, иако идеолошки одбачено и превазиђено, остало присутно као нарочита „подсвест“ Јовановићевог необичног текста.

Отуда поигравање ликовима читаоца и аутора оставља упечатљив утисак читања неког постмодерног текста, што додаје узбудљив слој укупном читаочевом доживљају. Роман изграђује троугао писац – јунак – читалац, са намером да разоткрије недвосмислена значења текста и намере писца. Јовановић остаје доследан себи: метафикционална стратегија служи управо потцртавању тенденциозне, ангажоване особине текста. Већ се у *Прологу* оцртавају типови пожељних и непожељних читалаца, „прождирача књига“, а непрекидно се коментаришу и разоткривају приповедни поступци: „Пређимо на ствар – управо удаљимо се још мало од наше приче! Господо прождирачи књига, вас свакако у овом тренутку нимало не занимају достигнућа савремене технике. И баш зато проговоримо неколико речи о њима! Упозоравамо вас јасно и поштено: или престаните одмах и коначно са читањем овог списка, или читајте све по реду како је написано да се чита! Не вреди вам

да ово о достигнућима савремене технике прескочите – ако то чините нећете разумети читаву нашу причу!“ (Јовановић, 1948:11)

Аутор показује отворену намеру да одабере и профилише свог читаоца: тај читалац мора бити спреман да разуме субверзивну функцију текста која, у крајњој консеквенци, треба да га оснажи за промену друштва у ком живи: „Видимо и сами да смо се захуктали – умало што не позвасмо читаоце на оружани устанак за обарање капиталистичког друштва!“ – ова реченица разоткрива крајњи циљ писања књиге, и у складу је са природом дистопијског дискурса, чија је намера управо ова врста субверзије, али и са укупним ауторовим идеолошким профилем видљивим у претходно поменутој критичарској делатности.

У складу са тим, лик писца оцртан је као посебан тип „непристојног писца“ који иритира прождираще књига и цензоре: „Уосталом, не признајемо никакву поделу читаоца на љубазне и нељубазне. Радије признајемо да има љубазних и нељубазних писаца – а одмах хитамо са признањем, или ако хоћете претњом да ћемо се трудити да будемо нељубазни писци.“ (Исто: 9). Писац није ту да подилази читаоцу, већ да га суровом истином мења и инспирише на промену света око себе. У једном тренутку писац се разоткрива као комуниста и робијаш из Леполаве: грађанска личност револуционарног аутора упада у текст романа, са идејом да потврди идеолошко искуство које текст отворено проповеда.

Кроз роман се са истим циљем доследно разоткривају књижевни поступци и стратегије. Дело се карактерише као поучна сотија, и потанко се објашњава природа оваквог књижевног текста, те образлаже одабир управо ове жанровске квалификације, чему се неколико пута враћамо. Истовремено, писац не пропушта да се отворено заузме за тенденцију, ангажман и дидактичност сопственог текста, потенцирајући да је у питању освешћена стваралачка одлука и тиме онемогућујући потенцијалну критику која би могла сугерисати да се писцу ова одлика текста непланирано „отела“: „Наглашавамо њену поучност баш у инат оним најученијима међу прождиращима књга, који сваку поучност сматрају не само за застарелу и излишну, већ и сваког писца који се усуђује да свој спис назове поучним унапред неопозиво проглашују не само за неталентованог већ и за малоумног.“ (19) Из овога одјекује обрачун из предратних година: са једном другачијом, грађанском књижевношћу која одбацује вулгарност ангажмана.

У овом духу се непожељни читаоци одстрањују из комуникације: писац унапред дисквалификује непрогресивне читалачке елементе, који нису спремни да прате наметнути протокол читања: „Овим смо се, ваљда, отарасили прождираща књига – те поред цензора, највеће напасти за писце, односно за непристојне писце. Више им се нећемо ничим обраћати

– то сада свечано изјављујемо и заричемо се! Сасвим негостољубиво им одричемо да су уопше наши читаоци, па ма колико нам они стављали до знања да нас читају. Ако знају за срам и образ, ваљало је већ давно да одбаце ову нашу књигу. А ако ипак нису – аратос их било!“ (19) Конфронтација са одређеним типом читаоца отворен је сукоб са одређеним протоколом читања и писац агресивно намеће свој протокол: он пише књигу са тезом, он жели да та књига задржи право на дидактични карактер; да буде друштвено ангажована и субверзивна и то је основни разлог због ког прибегава разоткривању својих књижевних стратегија. Читаоцу се намеће отворено упутство за читање, а метафикционална стратегија стављена је у службу обликовања одређене идеолошке матрице.

Отуда се на много места у роману приповедни поступак анализира и коментарише и ткиво романа је прожето овом врстом ауторске аутореклесије и метакоментара.<sup>24</sup> Примерице, читаочева пажња се усмерава са радикалном јасноћом: прецизно се даје до знања шта у причи неће бити од кључног значаја а на шта читалац пак треба да обрати пажњу: „Ипак – журимо се да охрабримо или можда разочарамо наше читаоце: брачна драма у читавој нашој причи не само да није стожер, већ је прилично споредна но никако и сасвим безначајна. За пролог је и ово доста што смо досад изнели. Нисмо толико невешти да све унапред исповратимо. Главно је да су се наши читаоци бар колико-толико упознали са нашим а и њиховим будућим главним јунаком. Како ми не тврдимо, па и не желимо да нас ико сматра за пристојног писца, ипак нисмо баш толико непристојни да од наших свакако пристојних читалаца захтевамо да завирују у лични живот једног њима непознатог џентлмена.“ (30) Намера романа је да разоткрије перверзију капиталистичког модела света, а не да оцртава личну психолошку драму. Односи међу ликовима стога ће се градити на фону анализе односа у капиталистичком друштву, без психолошких валера и регистра потребног да би се оцртала „брачна драма“ или ишта томе слично.

---

<sup>24</sup> Примерице: „Ако смо већ толико слаби писци да не можемо без гњаваторских наравоученија, онда је ипак боље да смо одмах свршили са њима, а не да их оставимо за крај ове наше занимљиве књиге...“ (13) „...већ и читавих девет дана наш јунак и госпођица Тејлор провели су у најсавршенијој идиличности – али , нажалост, наше перо је тако неискусно у пословима идиличне књижевне бранше, да би пре г. Бернар Шоу пошло за руком да напише једну недуховиту комедију него ли што би нама успело да постигнемо макар само један колико-толико успели идилични опис идиличне стварности (345); „...иако нам је немогуће да наш опис обогатимо, што наравно неописиво желимо, многим појединостима које додуше не би оспориле истине којима располажемо али би их знатно употпуниле, а што је за нас као приповедача можда важније: допринеле би занимљивости и убедљивости нашег описа, који ће овако без њих бити прилично штур, јер ми, верни својој истинољубивости, са гнушањем одбијамо да било шта измислимо ради приповедачког ефекта.“ (356) и сл.

Томе служи и конвенционално позивање на псеудоаутентичне изворе приче, тако карактеристично за много каснији постмодерни текст: „Па кад је већ тако, зашто бисмо се ми, тим пре што и нисмо никакав пристојан писац, устручавали да изнесемо на пазар све што смо сазнали о Џону Бредлију? Стараћемо се само да не износимо нешто што нисмо сазнали. Говорићемо само истину, па ма колико она изгледала непристојна, јер за нас је истина само истина – ни пристојна ни непристојна. Поступићемо тако, па пукло где пукло! Нека пуца брука, ако већ тако мора да буде, по Џону Бредлију, или нама, или обојици...” (31) Писац се позива на изворе, нарочито америчке изворе, а екстензивни уплив публицистичких, новинских цитата и парафраза учвршћује ову стратегију.

У свим се сегментима отворено усмерава читаочево разумевање текста и не оставља му се простор за слободна тумачења: „Шалу на страну: није нам намера да Америком камуфлирамо нашу земљу (...) и то не само зато што нам у њој изгледају највероватнији догађаји које ћемо изнети, већ и зато што они из ње постају типични не само за њу, већ и за читавих пет шестина света.“ (15) Писац бира контекст савременог америчког друштва без намере да њиме сатиризује прилике у Југославији и то читаоцу отворено даје до знања, упозоравајући да такав протокол читања неће бити делотворан за пуно разумевање текста. Ово није сатирични текст о југословенском друштву, већ текст о капиталистичком систему чија је најчистија парадигма амерички друштвени модел.

Од почетка до краја, дакле, ова метафикционална приповедна стратегија служи да потцрта тенденциозни, ангажовани слој текста. Писац као да непрекидно наглашава: „Сада ћу употребити овај књижевни поступак и желим да га читалац разуме на овај начин.“ – и, чинећи то са незанемарљивом мером талента и луцидности, наративу даје још један неочекивани квалитет, чинећи ово текстом привлачним за публику која ће сазрети деценијама након настанка овог романа. За читаоце пишневог доба ова стратегија је употребљена зато да би деловала освешћујуће: освешћујући и разоткривајући своју приповедачку стратегију, писац истовремено не жели да остави читаоца у недоумици – циљ текста је увођење читаоца у протокол читања који ће га, у духу поменуте осцилације повратне информације, оснажити да на нови начин сагледа друштво у коме живи и мотивисати га на промену.

Радикализација ових приповедних стратегија највидљивија је на самом крају романа, на ком се главни јунак у потпуности отима писцу. И овај поступак је карактеристичан за постмодерни текст и узбудљиво је истраживати га у тексту који је настао четрдесетих година у окупираном Београду. Њиме се подрива дотадашњи повлашћени положај аутора,

који, из позиције потпуног владања јунаковим животом, екстензивног коментарисања његових особина и поступака, постаје на крају романа за њих слеп и немоћан да их објасни. Ово отуђивање јунака догађа се постепено, и донос писца и јунака поседује живу динамику. Тако, у тренутку када јунак тоне у психичку нестабилност изазвану питањима о сопственом идентитету, приповедач коментарише са индигнацијом: „Као безусловни антидогматичари ми се осећемо побуђени да се баш сада одмах, не одлажући нимало, оградимо од свих даљих подухвата нашег јунака који је, на нашу највећу жалост, напрасно постао догматичар, и зато, нарочито с обзиром да смо писци ове поучне сотије, изјављујемо: одричемо га се у свему, чак не признајемо да је он у било ком погледу наша творевина, а нарочито не примамо никакву одговорност за будуће поступке Џона Артура Лионела В. Бредлија“ (294).

Од тог тренутка у причи, писац све више губи контролу над поступцима свог јунака, да би пред крај признао потпуну немоћ: „Нама је, нарочито у својству писца ове поучне сотије, не само подозрева, већ и сасвим непријатна намера нашег јунака Џона Бредлија да са крова олакодера одржи своју проповед. (...) Нас, писца ове поучне сотије, наш главни јунак доводи у велику неприлику. Ми смо Џону Бредлију захвални што је купио тело Мортонa Лауренса, јер да није било те сасвим законите купопородаје не би било ни ове наше сотије. Али је нама Џон Бредли задао већ довољно јада својом, са наше стране непредвиђеном одлуком да купи од Лауренса своје бивше полумртво тело. Смрт Лауренса у тако незгодан час помела нас је још више. Када се Џон Бредли одметнуо од свог дома и од јавности, он се истовремено одметнуо и од нас који причамо о њему. А и у књижевним заврзламама најнеискуснији читалац лако схвата како се осећа приповедач од ког се одметне његов јунак. Шта ће тек рећи критичари о писцу коме се измигољила његова личност из руке као караш из руку невештог педача? Такав писац – свесни смо – није само слаб писац већ и смешан човек. А нама је, међутим, стало не само да не служимо за потсмех, већ и да напишемо једну књижевно пристојну сотију, ма колико она са гледишта Јавног Мнења била непристојна! Шта сада? То нас не питате само ви, читаоци и критичари наши, већ се питамо и ми сами. Али ми готово да и не стижемо да поставимо ово свирепо питање када се, поврх свега, на нас сурвава још једна одлука нашег јунака, и то таква одлука коју он још никоме није одао, па чак ни нама – своме писцу.“ (388)

Након ове јединствене ситуације, писац прво позива свог неодговорног и одбеглог јунака на разговор у четири ока: „Одлучили смо да у својству писца ове поучне сотије непосредно разговарамо са нашим јунаком Џоном Бредлијем. Јасно нам је да један овакав разговор између писца и личности његове књиге није ништа друго до веома јефтин

ефекат...(...) Седамо опет за свој сто, и пошто смо још увек писци овог књижевног дела које, чини нам се, иде у сусрет потпуном промашају, у власти смо да дозовемо Џона Бредлија и да покушамо да га уразумимо не би ли ипак одустао од те своје облакодерске проповеди и тако нам омогућио да довршимо овај наш спис. (...) Џон Бредли се одједном нашао пред нама, у длаку онакав каквог смо га описали. Прилично хладно је одговорио на наш неми поздрав и, чини нам се, сасвим је мрзовољно сео на столицу преко пута нас, на коју смо му такође немо показали.“ (388-389)

Затим се описује разговор између писца и његовог одбеглог јунака, у коме се свде рачуни њиховог међусобног односа. Разговор је по писца поражавајући: „Слушајте, г. Бредли – већ смо се љутили – нама је познато безброј примера који доказују да писци веома радо терају шегу са својим беспомоћним личностима, али нам није познат ниједан случај, као што је овај са мном и са вама, да личност једне чак још недовршене књиге тера шегу са писцем те исте књиге! Ваша упорност – слагали смо безочно – ма колико да ми смета ипак ме неће осујетити да своју књигу завршим како хоћу.“ (395) Управо то се неће догодити: након неуспелог покушаја да се са јунаком договори о крају своје поучне сотије, суочен са могућношћу да цео његов труд да се напише дидактична осуда капитализма падне у воду последњим неконтролисаним потезом јунака који планира да пред читавим Њујорком одржи говор чији садржај писцу није познат – писац ће покушати да пронађе решење у разговору са Зналачким Читаоцем и Обичним Читаоцем.

Ликови читалаца, присутни у целом роману, на крају се актуелизују, дајући своје предлоге како би приповест требало да се заврши. Важније од тога јесте што, кроз уста Зналачког Читаоца писац даје аутокоментар, аутокритику сопственог текста, која показује висок степен стваралачке самосвести и указује истовремено на претходно поменути унутрашњу борбу: у Јовановићевом тексту су заиста присутна два супростављена стваралачка слоја, један тененциозни, идеолошки беспрекоран, и други, који му се током писања отимао, и који чини основни књижевни квалитет текста. У том погледу, Зналачки Читалац ће писцу рећи: „Али је значајно да је ваша књига наизменично узбудљива и неузбудљива. Ради онога што је у њој неузбудљиво – као, на пример, ваша више него груба тенденција да укажете на наказност друштвеног поретка у коме свемоћно влада новац – не би се нашао побуђеним да дођем до вас и да вам све ово говорим. Али оно што је у њој узбудљиво – а то су баш ваши промашаји да погодите у суштину човека – нагнало ме да са вама мало проћаскам.“ (402) Писац признаје да је његова сотија „занимљива само утолико уколико је промашила свој циљ“

демонстрирајући дубоку свесност о главном квалитету свог необичног текста.

Овај слој Јовановићевог романа вредан је, како рекосмо, подробнијег изучавања: узбудљива је помисао да је деценијама пре Калвиновог романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* (1975) у српској књижевности настало дело које функционализује сличне књижевне поступке. Још је узбудљивија помисао да је то дело писац стварао у јеку рата, скривајући се од Гестапоа, непосредно пре прикључивања партизанском покрету у ком ће изгубити живот. Много је чинилаца који утичу на читање и изучавање појединих дела и писаца: остаје нада да ће у том погледу будућност бити наклоњенија Јовановићевом роману, у коме писац, иако је признао да му је јунак одбегао и отео се контроли, ниједног тренутка није изгубио фокус на ангажовану поруку коју је желео да пренесе.

Јовановић не пропушта да пружи брижљиву и детаљну слику темеља америчког капитализма који, са пророчком прецизношћу већ почетком четрдесетих, у јеку рата, препознаје као доминантни цивилизацијски модел савременог света. Редом се преиспитује култ америчке демократије, који се разоткрива као формалан и лажан; култ америчког правосуђа, који се представља као поље јефтиног спектакла којим се манипулише јавношћу; култ слободе штампе и јавног мњења, који показује сву површност и несклоност ка испитивању истине; култ популарне културе, оличене у холивудским филмовима, хистерији која прати славне особе, и помами за популарним производима; култ слободе вероисповести који је сведен на популарне протестантске проповеднике спремне на морална изврдавања свих врста; култ науке која је у служби богатих и моћних; те култ америчког оптимизма који се на читаоца кези вештачким зубима поретка из ког избија трулеж и нечовечност.

У том контексту, писац своју сотију доживљава као израз једне контрајавности, која као залога слободног мишљења стоји наспрам површности сваког јавног мњења. Пре Ериха Коша, у чијем ће делу ова идеја одиграти своју значајну улогу, само овога пута у оквиру социјалистичкиг система, Јовановић тематизује сотију као „непризнато јавно мњење са малим почетним совима“, специфичну контрајавност, коју велико Јавно Мњење избацује тамо где јој је и место – у народну масу, где она наставља да живи као субверзивни потенцијал који чека своју прилику.

Јовановићев роман, дакле, поред оригиналног и за своје време авангардног метафикционалног књижевног поступка, уводи теме и мотиве значајне за даља тумачена у овом раду. Испитујући дистопијски хоризонт капитализма кроз растезање граница биоетике, Јовановић уводи у нашу књижевност тему којом ће се бавити наредна дела из овог

корпуса. Коначна неједнакост људи произилази из њихове могућности да купе живот и здравље: у различитим облицима овај мотив налазимо код Деснице, Коша, и Ивањија. Јовановићев свет је детаљно оцртан: хиперболизујући процесе комодификације, Јовановић је капитализам апсолутизовао. Насликавши друштво спектакла, у коме је стварност посредована медијима, Јовановић ће антиципирати поступак Ериха Коша.

Заступајући идеју да је суштина човека својина, аутор је оцртао дистопијску антропологију материјалистичке цивилизације, коју ће корак даље одвести Борислав Пекић. Користећи метафикционални поступак, радикално огољавајући своју књижевну стратегију, Јовановић ће се приближити писцу којим се ово истраживање завршава – Војиславу Деспотову. Због свега наведеног, његов необични роман представља широку платформу са које се далеко види у српску утопијско-дистопијску књижевну праксу друге половине двадесетог века. Остаје нада да ће у будућности ово богато и слојевито дело, препуно књижевних и ванкњижевних референци, неочекивано у поступку и до данас свеже у реализацији – добити тумачења каква заслужује.



## 2.2. БИОЕТИКА КАО СРЕДСТВО ОСПОРАВАЊА УТОПИЈЕ: *ПРОНАЛАЗАК АТХАНАТИКА ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ (1957)*

Након Ђорђа Јовановића, ствараоца чија је цела књижевна делатност најдубље прожета комунистичким идејама и, сходно томе, утопијским хоризонтом за који се даје и сопствени живот, прва следећа стваралачка личност чије ће се дело према том хоризонту отворити биће Владан Десница (1905–1967), писац другачијег идеолошког и уметничког профила, за који послератне године у којима се јавио са првим романом *Зимско љетовање* (1950) нису отуда биле нимало лаке. Издање Десничиних необјављених полемика из тог доба (*Прогутане полемике*, 2001) најбоље сведочи о пищевој идеолошкој и књижевној позицији у поратним годинама у којима уврежено догматско схватање уметничког стварања није имало разумевања за књижевност практиковану као радикални индивидуалистички гест чија ограничења намеће искључиво снага индивидуалног талента. За нас се у овом специфичном контексту као можда и важнији намеће увид у ванредни полемички дар Владана Деснице, који је доказиван и поводом целокупног његовог дела.<sup>25</sup> Управо тај полемички квалитет значајан је за позиционирање Владана Десница као несумњивог антиутописте, узмемо ли у обзир у овом раду претходно дефинисано прецизно значење узетог термина.

Дело које се узима у разматрање је Десничина прича о проналаску Атханатика, у којој се варира код Јовановића назначен биоетички елемент, са другим функционалним претпоставкама. У контексту низа завршених романа који улазе у овај рад, двоумили смо се да ли да и Десничиној причи посветимо посебно поглавље. Позиција Десничине прозе је у том контексту донекле јединствена и неупоредива, али је неопходно да се на њу овом приликом ипак осврнемо. Новелу под именом *Проналазак Атханатика* Десница је најпре објавио у часопису *Литература* 1957. Исте године је у издању сарајевске Просвјете изашао роман *Прољећа Ивана Галеба*, у који ће, већ у наредном издању, Десница укључити и своју прозу о Атханатику. Потом се, тек постхумно, у *Сабраним делима* из 1975. пред читаоцима нашла и проширена верзија ове прозе, пронађена у пищевој заоставштини. Реч је дакле, о

---

<sup>25</sup> Нпр. Мирко Демић, *Полемичност Владана Деснице* (2007)

недовршеном тексту, комплексном и жанровски вишеслојном, на основу ког можемо само замислити даље стваралачко обликовање. Даље, реч је о тексту који морамо узети у разматрање у његовој проширеној, најкомплетнијој верзији из 1975. Истовремено, осећамо као неопходност да га хронолошки разматрамо у контексту његовог првог, скраћеног појављивања из 1957, јер је текст тада постао обелодањена књижевна чињеница.

Додатна разматрања Десничиног текста везана су за саму његову природу, запажену у досадашњој критици: „*Проналазак Атханатика* је жанровски хибрид који уједињује карактеристике неколико књижевних врста. Можемо га назвати варијантом фантастичног романа 'подврста роман будућности', како се експлиците и наводи на његову почетку. Но разрада теме и крајње посљедице постављенога проблема упућују и на жанр негативне утопије, тј. дистопије, јер се у роману конструира сценариј могуће будућности када знанственицима у лабораторијама успије стварање епохална проналаска који је из темеља промијенити свијет.“ (Немец, 2006:85) Вишеслојна отвореност најпознатијег Десничиног романа више пута је елелиборирана, па не осећамо посебну потребу да је овом приликом доказујемо. Може се отуда констатовати да је и ова необична дистопијска прича дубоко функционализована у контексту *Прољећа Ивана Галеба*.

У извесној нам се мери чини оправданом опсервација да је писац овде прибегао инструментализацији ове теме у сврхе које превазилазе њену књижевну природу и очекиване жанровске домете: „Но док у *Прољећима Ивана Галеба* на једном мјесту размишља о големој, колективној, свеопћој 'акцији против смрти' у *Проналаску Атханатика* Десница покушава сагледати могуће посљедице успјеха такве акције. Фантастична претпоставка око проналаска лијека против смрти послужила је као предложак за проблематизирање темељних антрополошких, етичких и филозофских питања.“ (Немец, 2006: 91) Узмемо ли у обзир пишчево наглашено инсистирање на чувеном поднаслову романа „Игре прољећа и смрти“ те значај који тема смрти има не само у овом роману, већ и у целокупном опусу Владана Деснице, укључивање наратива о леку против смрти намеће се као испитивање крајње супротне могућности проблема који је Десница ставио у темеље свог стваралаштва: како би изгледао свет и човекова егзистенција у њему са перспективом коначног укидања смрти. У својој основи, прича о Атханатику тако постаје један пол у унутрашњем филозофском и антрополошком дијалогу уписаном у Десничин најважнији роман.

Овим долазимо до проблема позиционирања овог текста у контекст нашег истраживања. Десничин текст, наиме, поред своје недовршености и отворености, демонстрира и особину која га у значајној мери удаљава од тематско-мотивског комплекса којим се овде бавимо. Удео есејистичког дискурса и у проширеној, постхумно објављеној верзији, сведочи у прилог томе да се пишчева обликотворна намера није кретала у правцу стварања кохерентног дистопијског наратива, већ да је тај наратив инструментализован да би се на његовој мотивацијској осовини развио рефлексивни, есејизирани дискурс који се понајвише бави питањима смрти, али и уметничког и књижевног стварања. Како је Десница писац чије је читаво дело обележено управо таквим стваралачким ставом, ни статус прозе о Атханатику у контексту тог дела није и не може бити много другачији.

Десничина проза о Атханатику отуда слика неименовани колектив из ког се не издваја ниједан значајнији протагониста и у ком се радња посредује дијалогом лика приповедача са комички оцртаним кафанским писцем ове фантастичне повести. Стилизација наратива наводи на закључак да је, на једном нивоу, реч и о сатиризацији: „На основу карактеризације ликова и хумористичко-сатиричне дистанце од текста, јасно се сигнализира припадност жанровима озбиљно-смешне, карневализоване књижевности. Већ само посредовање ненаписаног романа кроз разговор приповедача са неким „параноидним причалом, „крезубавим вјетрогоњом“ који непрестано излази „са новим замислима и плановима,“ наиме, дисквалификује потенцијалну интелектуалну и уметничку вредност дела и сврстава га у „ниже“ жанрове.“ (Јовић, 2007:19)

Пажња читаоца усмерена је на дијалог протагониста: лика приповедача и његовог кафанског саговорника, самопрокламованог писца, чију нам приповест о Атханатику приповедач преноси. Ова двоструко посредована нарација, ослоњена на дијалошку осовину, служи да се елаборирају одређена рефлексивна антрополошка, филозофска и естетичка питања. Томе служи и сама окосница наратива: прича о Атханатику. Из свега наведеног, наслућује се да Десница није имао намеру да развија дистопијски комплекс кроз припадајуће жанровске обрасце, већ би и у овом случају, радије развијао један есејистички роман који се бави последњим питањима човекове егзистенције.

Кроз успостављену дијалошку конвенцију лик писца износи своју замисао о фантастичном роману, „подврсти романа будућности“ како сам наглашава, у намери да се одвоји од шире схваћене фантастике и да саговорничково разумевање усмери у правцу научно-фантастичне

књижевности. Иако се научна фантастика нигде у тексту не помиње као жанр, значајно је, ипак, указати на неколико рефлексива које указују на Десничино дубоко разумевање природе овог жанра фантастике. Живописни кафански писац саопштава да га непрекидно коре што је реалиста и да је зато одлучио да напише фантастични роман, али, будући да већ унапред верује да ће тај фантастични роман бити због своје фантастике оспораван, он одлучује да га напише у реалистичном кључу.<sup>26</sup> Овде је Десничин писац на трагу онога што смо претходно навели о природи научне фантастике и о положају који она заузима на размеђу између натуралистичке и ненатуралистичке форме у Сувиновом тумачењу.

На следећем месту, Десничин писац показује свест о томе да се ово, као и све друго у књижевном делу, постиже на плану језика. Језик диктира значење и отуда је пажљив одабир језичких средстава оно што утиче на то да ли ће текст бити перцепиран као научна или нека друга врста фантастике: „Ето стога се морам придржавати строго рационалних елемената. Застарјело је гледање по коме је фантастика неразрјешиво повезана са мистиком. Новопронађено средство неће бити никакав алхемичарски „еликсир“, а још мање ријеч „бесмртност“ које би својим метафизичким призвуком замутиле рационалистичку чистоту читаве ствари. Умјесто ријечи „еликсир“ употребиће се на примјер ријеч „тоникум“. Или можда „хормон“. Или „фактор Икс“. Него о тим појединостима техничке природе посавјетоват ћу се са једним биологом, једним физиологом и једним физичаром. За то је најлакше! А умјесто израза „бесмртност“ доћи ће, рецимо, израз „бескочно трајање“, или „вјечита регенерација“. Тако! „Хормон вјечите регенерације“ или „Фактор бескочног трајања“. (Десница, 2006: 9)

Десница овде указује на научну произвољност научне фантастике, која није далеко од истине, и коју су признавали многи етаблирани писци овог жанра.<sup>27</sup> Овим се, истовремено, деконструише сама идеја

---

<sup>26</sup> Очигледно је у питању алузија на Десничин неповољни положај у књижевном животу у годинама након Другог светског рата.

<sup>27</sup> Упоредити Урсулу Ле Гуин која у познатом тексту *О нечитању научне фантастике* описује произвољност сопственог књижевног поступка кад је у питању поигравање лексиком и независност од научне логике: „Пошто је та нова кобајаги технологија подједнако неуверљива као и ансибл, али је, уз то, и противна интуицији, нисам утрошила много времена бранећи је кобајаги објашњењима. Само сам јој дала име: теорија чуртена. Као што то писци и чаробњаци знају, назив је ствар. Обезбедивши назив, заронила сам наглавачке у искуство и дуго провела разрађујући речник. (Било је то пријатно проведено време.) Неопходне су ми биле речи да покажем, на прозни начин, какав би осећај могло људима давати то тренутно путовање, звано трансилијенција. Радећи овај посао, открила сам да је

Сувиновог спознајног онеобичавања – јасно је да је то онеобичавање у сличним делима последица неопростиве произвољности којом „еликсир“ постаје „хормон“ или „фактор Икс“. Како Десничин текст истовремено садржи низ рефлексивних на само књижевно стварање, такав поступак онемогућава заснивање уверљиве радње на основу спознајног онеобичавања. Формални поступак који чини окосницу жанра – спознајно онеобичавање – Десница, дакле, деконструише и темељно онемогућава.

Пример налазимо даље у самом цитираном пасусу: дискретном се подсмеху излаже књижевна методологија која подразумева консултације „са једним биологом, једним физиологом и једним физичаром“, нарочито узмемо ли у обзир Десничине на више места изнете ставове о интуитивној, персоналној, дубоко индивидуалистичкој природи књижевног стварања, која га је и доводила у неприлику са владајућом поетиком током његовог најплодоноснијег књижевног деловања. Такође, мало даље се оспорава објективни и егзактни статус науке која има темељни значај у научно-фантастичној књижевној пракси: „Ствар је само у томе што је модерна физика преузела бескрајност, вјечност, бесмртност из руку религија и митологија у своје руке, онако као што је већ раније медицина преузела човјека и његово тијело из домена враџбина у своју бригу.“ (Десница, 2006:10) Даљи ток приче показује како се тај религијски тријумф науке над смрћу неславно завршио.

Поред мишљења која, захватајући по дубини у књижевну традицију, Десничину епизоду о Атханатику доводе у везу и са пародијским односом према Епу о Гилгамешу<sup>28</sup>, ми смо склонили да приметимо да Десница у својој причи пародијски коментарише поступке научно-фантастичне књижевности, према којој заузима критички став, као и према свакој другој „нижој“ књижевној пракси спремној на уступање места дидактичности или утилитарности било ког вида. Десница је добро препознао ову особину научне фантастике, и у том духу он ће у наставку дати лапидаран пародијски коментар и на њену доминантну социјалну подврсту – утопију: „Заборавио сам вам напоменути, да буде интересантније, ствар се дешавала у једној фантастичној земљи у којој су већ претходно сви социјални, економски и

---

осећај који њих обузима за време тог путовања - уједно и целокупно објашњење о трансилујенцији, односно да у ситуацији где речи, саме по себи, нису довољне, синтакса успева да нас пребаци до другог света, и опет врати кући, за тили час.“ (Ле Гуин, 1995:7)

<sup>28</sup> Јован Делић, *Чезња за бесмртношћу и негативна утопија* (2007)

слични проблеми рјешени, све неједнакости укинуте, а биједи објешена о клин.“ (10)

У епизоди о Атханатику, али и у каснијој проширеној верзији ове прозе, Десница пародира утопијски дискурс као неуверљив, спекулативан и лишен сваке дубине. У даљем представљању догађаја он задржава управо ту спекулативност, сликајући колектив једног таквог друштва које улази у гранични сусрет са коначном победом над смртношћу. Одабраном наративном стратегијом Десница на садржајном плану жели да покаже немиле консеквенце достизања бесмрности. На формалном пак плану, он жели да покаже консеквенце такве спекулативне књижевности, у којој се књижевни поступак ставља у службу доказивања одређених идеја кроз изградњу алтернативних социјалних светова.

Десница очигледно осећа одбојност према таквој књижевној пракси, и отуда *Проналазак Атханатика*, прозе која без сумње садржи утопијско-дистописјки тематски комплекс, уједно представља и подривање читавог научно-фантастичног и утопијског жанра. Ово је видљиво на различитим местима у тексту. Када, примерице, приповедач свом сабеседнику писцу замери тривијалност његових метафора, овај ће одговорити са „Не мари! Главно је идеја!“ – дајући до знања да је у тој врсти дела спекулативна идеја тиранин који одређује ток приче: ликови су стављени у експерименталне услове алтернативне реалности, а како је таква књижевност усмерена на замишљање друштвених концепата и како је у њој, како смо на почетку показали, мизансцен и разоткривање алтернативног света за читаоца важније од ликова, то Десничин кафански писац не показује намеру да оцрта протагонисте и наслика појединачне судбине: он слика друштво, масу и реакције колектива.<sup>29</sup>

Даље, очигледно је да Десница испољава извесно неповерење у фантастичну књижевну праксу, која, управо из разлога произвољности у грађењу сужеа, било да су у питању светови у којима је све могуће јер у њима владају натприродни закони, или пак светови у којима је све могуће јер је у њима дошло до некакве опет произвољно замишљене

---

<sup>29</sup> Десница, међутим, не пропушта да писање сагледа као неизвесну активност, која не може бити контролисана од стране писца. У том погледу, близак је Јовановићевим ставовима израженим у *Плати па носи*: „Ви још живите у безазленој обмани да је писац господар ситуације. Он је то можда тек за неколико почетних страница или поглавља, док постави ствар, док намјести кулисе, док навије опругу својим лицима. Даље све се развија само од себе, својим нужним неизмјенљивим током, и вуче писца за собом као пса на ланцу. Блажена наивност неупућених који мисле да писац пише оно што хоће!“ (Десница, 2006:20)

научне или технолошке промене – није у прилици да посредује дубље увиде. У вредносном смислу, таква је књижевност по свој прилици неозбиљна и она не трпи упадице интелектуалистичког, рефлексивног дискурса ком је Десница склон. Како кафанског писца фантастике непрекидно дијалогски прекида његов саговорник, приповедач читаве приче (у контексту *Прољећа Ивана Галеба* то је главни јунак, Иван Галеб) одводећи фантастичну приповест у правцу рефлексивног есејизирања о природи књижевног стварања, уметности или друштвених обичаја, кафански писац ће речи: „Није добро прекидати, одводити на странпутице и нагонити на парентезе човјека кад вам излаже један фантастични роман. Јер постоји опасност да се ћелије нашег фантазијског бића одједном стану махнито развијати и множити, па да се ствар изроди у читав један рој, грозд, чвор фантастичних романа. А што тад? Фантазија је, драги мој, ако је само мало поближе упознамо, нешто управ забрињујуће плодно.“ (Десница, 2006: 24)

Да је на једној равни у питању прикривено оспоравање утопијско-дистопијског и њему подобних жанрова, сведочи и Десничино одрицање права првенства ангажованој књижевности, у коју еминентно спада и жанр утопије, када је у питању проповедање и практиковање човекове и уметничке слободе. Та привилегија припада свим уметницима без разлике, уколико им таленат омогућава да се вину до тих простора. Овде Десница призива лик цензора, који одговара уплашеном песнику неангажованих рима: „Интелигентнији од њега, тиранин или цензор, одговорит ће му: мани ти то, бато! ма о чему ти пјевао и биглисао, ти пјеваш увијек и једино о слободи. Постоје само двије врсте пјесника: дворски пјесници – и пјесници слободе. Сад бирај!“ (Исто, 27)

Након што је утопијском или било ком другом ангажованом књижевном дискурсу овим одузео ексклузивитет практиковања слободе, па и ексклузивитет субверзивности, Десница ће прибећи критици усређитељства и усређитељских покрета разних врста, алудирајући, очигледно, и на у то време актуелан комунистички пројекат: „Занимљиво би било испитати када се по први пут појавила на лицу земље помисао о усређивању других против њихове воље. Па даље, кад је попримила размјере и интензитет једне маније. Па још даље, час кад је, прешавши у фазу свог империјализма, у усређивању других почела примјењивати тако груба, драстична, нечовјечна средства и видове присиле.“ (56)

Узимајућу у фокус категорије слободе и среће, Десница остаје на трагу основних филозофских преокупација утопијске мисли. Примерице, један од најугицајнијих мислилаца на том плану, Ернст Блох, у делу

*Природно право и људско достојанство* (1961), издваја два типа мишљења у западној етичкој традицији: социјалне утопије, усмерене ка достизању среће, односно сузбијању беде, и теорије које се тичу природног закона, усмерене на човеково достојанство, на људска права, на постизање јуридичких гаранција за могућност испољавања људске слободе. Социјална утопија жели да уништи људску патњу, а природни закон жели да уништи људско понижење. Ова расправа отвара два дијалектичка пола. Један је на страни друштва, заједнице, колектива; а други неминовно на страни аутономне индивидуе, појединца. (Блох, 1977)

Десница наратив више гради кроз есејистичко разматрање ових категорија него кроз саму радњу или ликове чије је делање условљено овом проблематиком. На основу свега наведеног, Десничин текст је можда и најближи претходно објашњеном појму антиутопије – као врсте дела које подрива и оспорава саму могућност утопијског мишљења. Писати такав текст у времену у ком је то чинио Десница представљало је еминентно политички и уметнички гест. Послератни културни контекст подразумевао је потчињавајућу веру у могућност остварења социјалистичке утопије; социјализам је, такорећи, држао тапију на остварење једног модерног утопијског пројекта. Оспоравати саму могућност утопије, представљати је као јалов „усрећитељски“ пројекат који човечанству доноси више штете него користи, и скретати пажњу на непобедивост смрти – човековог главног егзистенцијалног проблема, пред којим сви друштвени пројекти остају немоћни – Десници није могло донети јавну књижевну афирмацију.

У Десничиним наративу се, као пандан утопијској слици земље која је решила све своје социјалне проблеме, јавља слика потпуно другачије земље на другом крају света, реакционарне тоталитарне диктатуре, у којој се оцртава бркати лик великог вође кога домаћи поданици називају „Маман, бива – народна мајчица“, док га странци називају „Мамоном“. Десница уводи слику овог реакционарног друштвеног уређења само зато да би показао да упркос различитим механизмима власти и друштвених обичаја – реакција људи на идеју о бесмртности остаје сасвим иста. Државе ће се са том реакцијом борити на различите начине, али ће човекова егзистенцијална потреба да превазиђе смрт увек стајати изнад свега тога.

И, како већ напомену смо, управо ово скретање пажње са друштвеног на егзистенцијално један је еминентно антитутопијски гест. Такође, ова стратегија, уједињена са формалном деконструкцијом законитости књижевног стварања којој је текст непрекидно окренут,



онемогућава протокол читања карактеристичан за жанр и обеснажује могућност осцилације повратне информације о којој је претходно било речи. Читалац се не наводи да, након увида у алтернативни свет, анализира сопствени друштвени систем препознајући потлачујуће елементе његове стварности. Уместо тога, читалац се враћа теми сопствене индивидуалне смртности и њеном месту у колективном искуству читавог људског рода.

Поред тога, међутим, читалац се окреће и промишљању несврсисходности различитих утопијских пројеката – „усрећитеља“ човечанства – који стазе остварења својих замисли засејавају жртвама. И у томе је Десница близак жанру који са толико страсти подрива: критикујући утопијске пројекте, он читаочеву пажњу непосредно усмерава на друштвени контекст југословенског социјалистичког друштва. Чини то директно и недвосмислено: усрећитељске идеје утописта представљајући као начелно погубне, без обзира на њихов доминантни идеолошки предзнак, јер све оне из вида губе потребе индивидуалног људског бића.

За нас је у контексту овог рада важно и тематизовање медицинске, биоетичке компоненте, у чему Десничин *Проналазак Атханатика* стоји као спона између Јовановићевог *Плати на носи* и каснијих романа Коша и Ивањија, па и Пекића. Док је Јовановић скретао пажњу да је неједнакост у праву на здравље и живот последица погубних механизма капиталистичког друштвеног поретка, а Кош исти мотив развијао у контексту дистопијског коментара југословенског социјализма, Десница, сходно претходно разоткривеној, оспоравалачкој антиутопијској агенди, мотив уводи на другој равни.

Иако је лек Атханатик рано укључен у „појам комфора“ којим манипулише повлашћени друштвени слој, његова би производња могла бизи занемарљиво јефтина. Међутим, управо та околност ствара опасност од неиздржљиве хиперпопулације. Отуда се мора наћи решење по коме не могу сви бити бесмртни. Слично каснијем мотиву организованог разврставања на друштвено важније и мање важне или чак неважне појединце, каквом ће прибећи Кош, и код Деснице налазимо: „Ко ће паметан спорити да на свијету има таквих људи чије је дјело, па према томе и живот, по човјечанство од несравњиво веће вриједности него живот обичног просјечног човјека, након 'оних каквих има највише'?" Након ове констатације, следи читав каталог заслужних грађана, који почиње шефовима држава (који имају „социјалну дужност живљења“) а завршава се главним тајницима академија. Само набрајање звања и друштвених улога има очигледан сатирични карактер.

У основи свега је, међутим, истоветна биоетичка проблематика и њено темељно питање: до чега све потенцијално може довести човеково поигравање природним законима? Где унапређивање човековог биолошког битисања почиње да се коси са елементарном етичношћу? Код Деснице то је дато у темељној поставци: „И, ето, одједном је пукла неједнакост дубља и већа од ма које друге неједнакости, каквој није био равне у повијести човјечанства: неједнакост пред смрћу.“ (Исто: 12) Ова неједнакост последица је неопходне популационе контроле, јер би човекова бесмртност угрозила живот човечанства у ограничењима планете Земље.

Отуда је сасвим за очекивати развој у коме људска бића, слично ситуацији изложеној у каснијем Пекићевом *Беснилу*, тону у потпуно поживинчење. Мотивација је другачија: овде мање повлашћени смртници започињу несмиљену хајку на бесмртне, како би их у насилној смрти са собом коначно изједначили. Тако и Десница тематизује побуну обесправљених, али овога пута се та категорија, као и категорија саме друштвене класе, разрешава у егзистенцијалном кључу: „Јер ријеч класа у то је доба попримила значење сасвим различито од данашњег, означавајућо напросто смртне и бесмртне.“ (64) Значај новца у класној подели у овом смислу изостаје и неједнакост се догађа на егзистенцијалном плану: „Јер је у та драматска времена срушена стара наивна предрасуда под којом су стољећима живјели људи, да на листи људских добара новац заузима прво мјесто. Сад је јасно пукло: не, на првом мјесту стоји живот, а тек на другом долази новац!“ (17)

Биоетички проблем тако је везан не за друштвено, већ за основно егзистенцијално питање човекове смртности. Више није реч о поправљању квалитета или дужине живота и о могућностима експлоатације социјално обесправљених у те сврхе. Десничина замисао биоетику инструментализује да би испитала границе егзистенцијалног, и оне се, у тим експерименталним условима, показују као неочекивано скучене, у мери да са читава приповест враћа на почетне позиције у којима људи, у сврху спасавања човечанства, уништавају Атханатик и враћају се под власт неминовних индивидуалних смрти, које искупљују човечанство.

Десница испољава антрополошки песимизам какав налазимо у делима Коша и Пекића. Људи су бића заробљена материјалним прекупацијама своје цивилизације, која непрекидно тежи бесмисленом технолошком прогресу. Технологија се у Десничином тексту сагледава као шарена лажа и јефтин порив за овладавањем материјалним светом на уштрб духовног развојка човечанства: „Људи неизљечиво глупаство

мисле да треба производити неке големе промјене у вањском свијету, преносити брда, копати умјетна језера, мијењати сунчеву путању и што ти ја знам. Стално, већ хиљадама и хиљадама година само се забављају тим игрицама механике. Као дјеца, као примитивци! Да се човек застиди што припада тој неозбиљној фамилији.“(48) Технолошки напредак се означава као „провинцијски паноптикум“ који човека одваја од духовне суштине, од суштинског обрачуна са сопственим злом. У овоме Десница најављује велику Пекићеву тему, изражавајући на мало другачијим основама неповерење у технологију, тако блиско жанру који оспорава.

У контексту нашег рада немогуће је заобићи *Проналазак Атханатика* Владана Деснице. Наше превазилажење почетног оклевања да овај текст узмемо у разматрање, довело је до занимљивих налаза. Иако је немогуће не увидети присуство утопијско-дистопијског комплекса у овој Десничиној прози, остаје закључак да су мотиви жанра искоришћени за његову темељну субверзију и оспоравање. Десница је, у том погледу, уколико останемо на трагу претходно усвојених подела унутар самог жанра, истински антиутописта који полемише са самом идејом утопије и оспорава је својим делом.

Пред крај прве деценије владавине новог социјалистичког поретка, чија је амбиција била остварење једног друштвеног пројекта који су измаштавале генерације утопијских мислилаца, један писац оспорава саму могућност утопијског промишљања, подрива књижевни облик у коме се то промишљање јавља и тиме чини гест побуњеног индивидуалног ствараоца, чији је значај сразмеран значају књижевности у том друштвеном тренутку.

Десничин црв сумње у могућност утопијског, јавља се на прагу деценије у којој ће југословенски социјализам учврстити свој специфични идентитет у контексту Источног блока, демонстрирајући своју инклузивнију, толерантнију природу и отварајући мостове према Западу. Истовремено, он ће се изграђивати у правцу све наглашенијег социјалног раслојавања, којим ће се у свом делу критички бавити Ерих Кош. Неефикасан економски модел довешће до пораста друштвене напетости која ће врхунац доживети у немирима 1968. Владан Десница неће доживети ове догађаје који ће назначити пукотину у југословенској социјалистичкој утопији, а његова ућуткивана антиутопијска мисао добијаће временом на вредности због својих универзалних егзистенцијалних премиса.

### 3. ПУКОТИНА У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ УТОПИЈИ

#### 3.1. АПОКАЛИПТИЧНА САТИРА СОЦИЈАЛИЗМА: СНЕГ И ЛЕД ЕРИХА КОША (1961)

Први утисак о делу Ериха Коша (1913- 2010) јесте осећање да је реч о писцу који је у свом времену учествовао са дистанцираним миром посматрача. Тај утисак има мало везе са реалном књижевном биографијом Ериха Коша, и пре је последица стилских особина Кошеве неузмирене и хладне реченице, која се, са минималним стилским променама, протеже кроз читаво његово дело, без обзира да ли је употребљена у кратким причама из партизанског живота, у есејима, полемикама и памфлетима, у реалистичким или пак сатиричко-алегоријским романима. На плану књижевне биографије Ерих Кош је, насупрот том утиску, био дубоко ангажован у књижевном и културном животу социјалистичке Југославије.

Рођен у јеврејској породици у Сарајеву, Кош још у гимназији приступа „напредном покрету“, да би на студијама у Београду већ ступио у чланство Комунистичке партије Југославије. Као и многи други комунисти тих година, Кош је провео неко време у митровачком затвору, где је његов идеолошки статус додатно учвршћен. Народноослободилачкој борби прикључује се 1941. године, и на политичкој дужности у Орјенском партизанском одреду Треће дивизије, а потом и као комесар бригаде Гарибалди, проводи читав рат. Одједи рата видљиви су у делима Ериха Коша, првенствено приповеткама, али и у роману *Il tifo* (1958). Поред тога, Кош се у есејима бавио феноменом ратне књижевности, њеним својствима и дометима.

Из рата је изашао са чином пуковника и Партизанском споменицом. Сасвим довољно да му, према тим заслугама, припадне истакнуто место у изградњи новог друштва, и посебице, дефинисању новог културног и књижевног живота. У том погледу, Ерих Кош је, упркос мањим бурама, захваљујући вероватно и социјалним компетенцијама потребним да се у таквом друштву опстане, век провео као књижевних од каријере, збринут и угледан, али све време са опрезом задржавајући критичку позицију.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Одмах по завршетку рата Кош постаје потпредседник Комитета за културу Владе ФНРЈ, а потом и начелник Министарства за културу и просвету у Савезном извршном већу. Радио је у дипломатији, као помоћник управника Народног музеја, а неко време провео и на дужности генералног секретара Југословенске лиге за мир, независност и равноправност народа. Више пута је био члан управе Удружења књижевника Србије, председник и члан ПЕН-а Србије и учествовао је у раду више конгреса ове међународне организације. Један је од оснивача и првих уредника часописа *Савременик*, који је имао значајну улогу у полемикама између модерниста и реалиста. Каријера Ериха Коша крунисана је избором за чланство у САНУ. Дела су му уврштена у антологије и зборнике југословенске и српске

Била је то биографија писца какву би, можда, остварио и Ђорђе Јовановић да није, по несрећи, погинуо у Космајском партизанском одреду: писца који препознаје датости тренутка и, не одступајући од једном усвојене политичке и књижевне идеологије, критичку свест изражава у степену који неће угрозити његов лични и књижевни опстанак. Занимљиво је прочитати његов накнадни опис послератне ситуације у књижевности: „Тих првих послератних година књижевни живот у Београду сводио се на узак просторни круг и на мали број људи. Око Удружења и Савеза књижевника у Француској 7, издавачког предузећа Просвета на Тргу републике, часописа *Књижевост* на Теразијама и, разуме се, зграде ЦК на тргу Маркса и Енгелса, где су били извор и утока света.“ (Кош, 1996:80)

У својим накнадним сећањима, бивајући благословен или проклет дугим животом, и имавши прилику да сахрани и пријатеље и непријатеље, као и државу и идеју на којој је заснивао свој стваралачки и лични идентитет, Кош слика са дистанце књижевни живот у ком је одржаван привид слободе говора и мишљења. Из поменутог „извора и утоке света“ допуштана је повремено жива књижевна полемика, али у једном уском, дозвољеном спектру. Кош у сећањима деконструира управо ту ситуацију, личности и догађаје, који, у контексту распада заједничке државе (писано почетком деведесетих) немају, чини се, нарочит значај. Књижевним полемикама, падовима у немилост и поновним уздизањима својих савременика, Кош приписује значај буре у чаши воде: и вода и чаша припадају Партији, која, према својој унутрашњој логици чашу повремено затресе, али воду не просипа.

Кош је у својим сећањима исказао немилосрдност прекаљеног реалисте: без намере да романтизује своју позицију или правда друштво у ком је живео, а то је са дистанце нелепог распада тог друштва било можда и немогуће, он је прибегао смиреном излагању прилика у деценијама послератног књижевног живота, описујући личности пријатеља и непријатеља и показујући сталну свест о томе да је књижевни и културни живот југословенског социјализма био брижљиво режирана представа, у којој се свачија улога знала.

Те прилике укратко сажима опсервација Милана Радуловића: „Стваралачке и грађанске слободе које су прокламоване и оствариване у југословенском друштву после раскида са идеолошким искуствима Совјетског Савеза биле су у ствари средство консолидовања нове власти и апсолутизовања и канонизовања револуције. Кад се узме на ум да је тај исти процес у СССР-у извршен репресивним путем, онда је тачна оцена

---

књижевности и превођена на више светских језика. Био је присутан у књижевној штампи, учествовао је у јавним полемикама, преводио са енглеског и немачког. Дела су му награђивана и признавана: од награде Савеза књижевника Југославије за роман *Велики мак* (1958), преко Октобарске награде града Београда за збирку прича *Прво лице једнине* (1964) до НИН-ове награде за роман *Мреже* 1968. и Седмојулске награде за животно дело.

да је југословенска револуција изнашла оригиналне и много префињеније, безболније и прихватљивије методе афирмисања револуционарне идеологије. То је омогућило да културни и уметнички, али и друштвени живот, буду пунији, шири и разгранатији. Тако је – упркос неповољним историјским околностима – југословенска уметност после рата доживела богат и буран развој.“(Радуловић, 1985: 9)

Чувена поларизација на реалисте и модернисте са временске дистанце и на самог Коша, који је био њен живи учесник, оставља утисак фингираног, контролисаног сукоба, дизајнираног за потребе слике којом је југословенски социјализам желео да представи сопствени идентитет: „Две међусобно привидно супростављене стваралачке тенденције, какве су биле „модернизам“ и „реализам“, односно авангардизам и традиционализам, сачињавали су два основна тока уметничког живота и два покретача ширег културног развоја. Да је било који од њих онемогућен, била би порекнута и флексибила политика југословенске комунистичке партије, и био би осиромашен и умртвљен културни живот епохе. Али, историјским циљевима владајуће партије и њеном међународном положају плурализам као темељ културне политике био је не само прихватљив већ и неопходан. Тим лакше што је тадашњи плурализам био *израз разноврсности у мишљењима* и естетским опредељењима *међу истомишљеницима*, односно међу онима који су револуционарну идеологију прихватили као апсолутно позитивну вредност у етичком смислу, као прогресивно опредељење у историјском погледу, и као крајњи смисао света и постојања у телеолошком смислу.“ (Радуловић, 1985:10)

Кош је тога очигледно био свестан, посебице као сатиричар. На питања извесних часописа о феномену сатире након објављивања сатиричног романа *Чудновата повест о киту великом такође званом Велики Мак*, Кош у есеју *Слобода и сатира* (1958) луцидно одговара: „...она сатирична страна у мени почиње да ми шапуће да је питање које толико голица заинтересоване уствари помало малициозно и треба да гласи: да ли код нас сме да се пише сатира? Или, да будем јаснији, уместо њих: сме ли код нас да се опорочава власт и поредак и како сам ја то избегао да ме од тог посла не заболи глава?“ (Кош, 1985: 14) Овим је можда најбоље дефинисан пиščев главни напор: како задржати критичку позицију у владајућем систему, а да од тога притом „не заболи глава“, и да се сачувају не само привилегије признатог књижевника, већ и право да се слободно пише и објављује уопште. Ерих Кош ниједног тренутка не прелази критичну границу и остаје чедо свог доба и његове идеологије.

Кош ће и у другим есејима дати своју реч о феномену сатире, и писати о нашим и страним познатим сатиричарима: Стерији, Сремцу Домановићу, Јувеналу, Свифту, Волтеру и Флоберу, откривајући своје живо интересовање за овај жанр и на теоријском и на критичком плану.

Међутим поменути есеј можда најбоље сведочи о потреби писца да у стварности одређеног књижевноисторијског тренутка заузме извесну критичку позицију која ће му омогућити да, са једне стране, себе не изневери, а са друге, себе не угрози. Овакав тон није редак у нашем књижевном животу тога времена. Он запажа да „сатире може бити само у релативној неслободи“ и да, иако се слобода сатиrom можда може и изборити, свакако се њоме не може доказати: „Сатира је оружје бораца, а не победника. Њима стоје на располагању много директнија и ефикаснија средства.“ (Кош, 1985: 16) Иако у жижи повлашћеног књижевног живота, писац заузима критички став, стављајући се на страну „бораца“.

Даље, саопштава да би сатиризација побеђених елемената друштва – четника, Немаца, Италијана и предратне буржасије – била несврхисходна, дајући своје виђење фазе у којој се у том тренутку налази југословенско социјалистичко друштво: „С друге стране, кућа коју смо градили није више тако нова да на њеном лицу не би било, ако не бора и пукотина, а оно бар пега, а у тој кући ми смо сами господари толико дуго и до те мере да бисмо на састанку њеног кућног савета или стамбене заједнице слободно могли сами себе да критикујемо и за оно што смо саградили лоше и за оно што смо упропастили као лоши домаћини, без потребе да се оправдавамо „дугом турском окупацијом“, „старом трулом Југославијом“ ратним разарањима, па и евентуалним грешкама нове власти, државе и њеног апарата. (...) За последњих петнаест година измениле су се прилике око нас те се, у складу са њима, морао изменити и објекат и циљ сатире. Ми смо постали готово искључиво одговорни, и ми, готово искључиво, или бар претежно, треба и да одговарамо, не трудећи се да помало лицемерно пребацујемо одговорност на власт која је безлична или на друштво и друштвени поредак који су свеобухватни“ (Кош, 1985:17) Ова слика положаја у коме се социјалистичко друштво нашло на прагу шездесетих важна је за разумевање мотивације из које је настао роман *Снег и лед*.

Из овог се, поред тога, сагледава вештина критичког пера Ериха Коша: увођењем уопштеног „ми“ и аболирањем власти од кривице, писац се штити од потенцијалних невоља које би га могле снаћи; истовремено, сликајући друштвени распад у својим сатирама, писац јасно указује на неуспех власти да у друштву живим одржи потенцијале социјалистичких идеала. До краја живота Кош те идеале неће напустити: отуда је његова сатира жал за неиспуњеним утопијским сном социјализма о коме се сневало у митровачкој казнионици и у тешким партизанским зимама.

Из дистанциране Кошеве реченице избија његово разочарење. У својим сећањима, он јасно наводи зачетак тог разочарења, као и одлуку да пристане на корекцију сопственог књижевног стваралаштва у складу са постојећим идеолошким нормативом: његова прва послератна збирка прича лоше је дочекана од стране критике, Кош је позван на разговор у Агитпроп Централног комитета, код Радована Зоговића, и био опоменут да промени начин писања. Млади писац се, са пољуљаном вером у себе,

пита: „шта је то у мени нездраво и труло те сам, уместо да видим само светло и ведро, радосно и јуначко, склон да будем квариигра, да ствари видим тако осветљене, некако начете и мемљиве“ одлучивши потом да се „прикључи игри и са осталима весело цупка у колу“, пише „две нове књижевно слабије и идејно здравије књиге, не толико да бих ухватио корак са осталима, колико да бих сам себе довео у ред.“ (Кош, 1996:19)

Остајући непрекидно на трагу јасне и недвосмислене реалистичке поетике, Кош ће са непогрешивим осећањем бирати узоре, међу њима превасходно Иву Андрића, и препознавати књижевне вредности које измичу идеолошком предзнаку, што је видљиво из његовог признања да је у џепу партизанског шињела носио *Лирику Итаке*, научивши читаве стихове напамет, иако је реч о писцу чији је дело из познатих разлога задржавано по страни. Кроз живот ће гајити инстинктивну одбојност према појединим личностима књижевног живота код којих је сагледавао склоност ка инструментализацији идеологије у књижевности (Ели Финци, Оскар Давичо или Марко Ристић остаће његове трајне антипатије, утолико трајније што та антипатија очигледно није произилазила само из књижевних и идеолошких, већ и из личних и људских узрока.) О њему ће бити речено: „Свесно, упорно и помало пркосно негујући класични метод, неку врсту литерарног рационализма и објективизма, имперсонални стил у време праве поплаве поетизирајуће и емфатичне прозе која не признаје владавину разума, Кош показује не само храброст него и самосталност.“ (Зорић, 1965:110)

Увидом у Кошево целокупно дело стиче се утисак да је ретко ко од наших писаца тога доба тако уверљиво и минуциозно сликао управо социјалистички поредак, истичући његове антагонизме и мане. У амблематичној причи *Конференција* Кош, својом пословично хладном реченицом, описује ток конференције једног предузећа, којим председава Столе Плећаш, лик каснијег романа *Снег и лед*. Сликајући испразност, досаду и несврсисходност овог окупљања делегата из читаве земље, он приказује један дехуманизујући поредак, а да не изрекне ниједан коментар или дубљу опсервацију. Из једноставног лапидарног изношења тока конференције, са које новинари очекују извештаје, сагледава се сјај и беда социјализма, који је створио услове за рад и напредак, само зато да би таворио у нестваралачком и бесмисленом.

Ликови корумпираних руководилица, најбоље описани у причи *Директор*, и ликови угрожених државних чиновника који се боре за опстанак – мрачна су слика тог система. Ову слику Кош посебице развија у роману *Досије Храбак* (1971) кроз слику комплекса ухођења и тоталитаризма власти, заоденутих у фабулу која опонаша криминалистички роман. Увид у Кошево дело, заиста доводи до следећег закључка: „Основни психолошки, антрополошки, епохални проблем који приповедачки обрађује Ерих Кош јесте управо митологија и ритуали модерног човека и изгубљеност људског бића у организованом,



објективизованом, безличном свету савремене цивилизације. Ритуали које упражњава савремени човек немају у себи ничег универзалног ни симболичког.“ (Радуловић, 1985:53) Речито је што се овај „основни психолошки, антрополошки, епохални проблем“ везује управо за социјалистичког човека.

Ниједно Кошево романескно дело није лишено критичке оштрице и писац је био свестан тога да је толерисан, али да се његово дело пажљиво чита на одговорноим местима и критички процењује: књижевнику од каријере тако бива одбијен роман *У потрази за Месијом* (1978) за који је оцењено да би могао имати, по власт непријатно, пренесено значење.<sup>31</sup> Младалачки разговор у Агитпропу оставио је трага у његовом писању, које се задржавало у оквирима неузбуђеног, хладног и дистанцираног сецирања стварности, или у удаљеној параболности и сатиричној алегорији. Хвалећи Кошеву приврженост причи и причању, која је резултовала солидним дометима у реалистичкој приповеди и роману, Предраг Палавестра цени храброст потребну да би се у том добу писала квалитетна књижевна сатира. Овај став и склоност ка сатиризацији писац дугује управо свом бескомпромисном реализму: „Моралиста и писац са високо развијеним осећањем друштвене и историјске одговорности, Ерих Кош није прихватио естетички кетман и никада није усвојио позицију бекства од стварности. Непротив, у тренуцима оштрих конфронтација између два опречна схватања о моралном и социјалном смислу књижевности његово опредељење за реалистичну уметност имало је борбени карактер и програмски значај.“ (Палавестра, 1983: 316)

Отуда се пишчев заокрет ка сатири природно рађа из управо овог „борбеног карактера“ његове прозе: „Кад је писао *Великог Мака* Кош је био на трагу ведрога откровења и плодног препорода. После низа приповедака које се нису нарочито издвајале из стандардне приповедачке продукције, у његову књижевност као да се умешала срећна рука судбине“, а наведени роман „открио је дотад неочекивани сатирички таленат писца“. Палавестра даље запажа да је оно што се у реалистичним приповеткама сматрало недостатком, Кош у сатиричном проседеу претвара у своју несумњиву предност: „тако да ни његова сува

---

<sup>31</sup> Одбијање овог романа у НОЛИТ-у био је повод за писмо које је група угледних књижевника (Меша Селимовић, Бранко Ћопић, Скендер Куленовић, Десанка Максимовић, Добрица Ћосић, Антоније Исаковић, Војислав Ђурић, Танасије Младеновић, Михајло Лалић) упутила у априлу 1976. уредништву, са констатацијом: „Прилика је, сматрамо, да истакнемо следеће: у последњим годинама, случај Ериха Коша није усамљен у нашој култури; а када се то већ догодило Ериху Кошу, онда није тешко претпоставити шта све може снаћи младе и мање афирмисане писце. Јер, назире се једна тенденција у нашем културном животу, која не стреми добру и напретку.“ (Кош, 1996: 154)

реченица, пуна реалистичних детаља и пажљиво исцртаних слика у *Великом Маку* није представљала сметњу за живо саживљавање са текстом, већ позитивно својство модерно конципиране сатиричне књижевности“ (Исто: 320)

Управо ова склоност ка субверзији јесте оно што је Коша отворило ка утопијско-дистопијском нарративу, чији је став према друштвеној реалности субверзиван и критички онолико колико је то случај и у сатири. Отуда није случајно често преплитање ова два жанровска модела: многе познате дистопије инкорпорирају мрачни сатирички дискурс. Коша је за утопијско-дистопијски експеримент предодредила и његова уроњеност у реалистичку поетику, јер, како смо показали у уводу рада, овај жанр заузима простор на размеђу између емпиријског и чудесног, дијалектички у себи уједињујући реалистички сензибилитет и ненатуралистичку форму. У прилог томе, Палавестра констатује, описујући Кошев књижевни поступак у овим делима: „Нова стварност сатиричне прозе саграђена је од истог материјала од којег је начињен и реални, искуствени свет, али су ослонци стварности померени и испретурани тако да је добијена слика у исти мах могла да делује и као подсмех и као очајање.“ (Исто: 320) Писцу савремена критика слутила је ову особину Кошеве прозе, али како јој је недостајао теоријски апарат којим би поткрепила своје дефиниције, њени су се закључци задржавали на широко описаним утисцима.<sup>32</sup>

Прво Кошево огледање у сатири у *Великом Маку*, представља тематизацију социјалистичког друштва као друштва спектакла и у томе је Кош настављач Јовановићеве идеје. Као и у потоњем роману *Снег и лед*, Кош се у овом делу подухватио сликања колектива који је под утицајем медија и трендова спреман да фокусира пажњу на иначе маргиналну, циркуску појаву: у град доносе леш огромног кита који постаје сензација, узрокујући масовну хистерију, врло сличну оној коју претходно описује Јовановић у роману *Плати на носи*. Док Јовановић ту врсту масовног испољавања глупости, те склоности просечног грађанина да буде

---

<sup>32</sup> Примерице: „Пређашњи поступак описивања стварности употпуњује се у *Снегу и леду* условном формом којом се прича један фантастични догађај. Нижу се сцене чији нас садржај уверава да се налазимо у свету немогућег, измаштаног, сањаног, а опет, с друге стране, не можемо се отети утиску да тај свет није никаква метафизичка конструкција, апстрактни филозофски симбол, већ творевина која упућује на конкретни живот. Рационално развијање ирационалног сижеа, логички стварана нелогичност, тешко уочљиви преображај јаве у сан и обратно, то су занимљиви парадокси које роман доноси и поставља. Циљ његовог аутора ипак није био да се препусти префињеној артистичкој игри или сложеној алегоријској симболици коју је тешко дешифровати. Општи, преносни смисао причања увек је усмерен одређеном амбијенту. Кошева алегорија има за основу и циљ област конкретног, појединачног, реалног; наравно, у увећаним димензијама и руху фантастике, битних елемената самог жанра којим се Ерих Кош служи у писању најбољих страница свог књижевног дела уопште.“ (Зорић, 1962: 119)

медијски изманипулисан приписује капитализму и комодификацији свих садржаја живота, Кош исту матрицу примењује на југословенски социјалистички поредак, тај најбољи од свих светова, који је негде успут изгубио здраву духовну супстанцу и сада се клања лешу огромног морског сисара, чије ће распадање и заударање живот у главном граду учинити потпуно неподношљивим. *Велики Мак* у том погледу најављује атмосферу и поступке примењене у роману *Снег и лед*, у коме ће Кош, након Јовановића, обилно користити медијски дискурс за посредовање стварности света који описује.

У основи, постоји нешто дубоко узнемирујуће у начину на који Ерих Кош прилази овим темама, а индиферентност његове реченице најстрашније одјекује управо у роману *Снег и лед*, на који се овде фокусирамо, и за који верујемо да припада, пре свега, дистопијском, а потом и сатиричном дискурсу. Према речима Павла Зорића, свет који Кош описује мора бити описан управо таквим средствима: „То је свет коме прети опасност од сурвавања у понор зоолошког више но што га мами светлост једне истинске људске, здраве заједнице. Стил којим аутор уобличава једну такву материју нужно мора да буде леден. Хладноћу међуљудских односа, замрзлост људских енергија, одсуство сваког сна о лепоти, која би имала и најмањег изгледа да се оствари, Ерих Кош дочарава стилем провидним, саркастичним, смрзнутим и оштрим као лед.“ (Зорић цит. према Палавестра 1983: 318)

Критика ће, наиме запажати Кошеву склоност ка опису ледених беспућа и снежних пејзажа. Оно што је започело као мотивска опсесија у приповеткама и романима који тематизују ратна страдања, на другачији је начин актуелизовано у роману којим се бавимо: „Најчешћи декори Кошевих приповедака су снегом обавијени предели на којима се људи смрзавају од студени. По њима се крећу људске прилике повучене у себе, клонуле, суморне; често лутају, не знајући циља ни пута... Ратни вихори уносе у људе немир, страх, грубост и егоизам и зато зимска хладноћа добро изражава на симболичан начин њихове ниске психолошке температуре које стварају преграде, изазивају сумње или очајање.“ (Зорић, 1962: 112) Кошев роман *Il tifo*, на крају доноси исту слику као и роман *Снег и лед*: три полусмрзнута, једина преживела људска лика у белој пустоши, иако осуђена на пропаст, практикују једину преосталу могућност живота у претходно уништеној заједници, грејући се међусобно до коначног смрзавања.

Овај ледени мизансцен драг је Кошу: у њему писац ликове ставља у експерименталне услове у којима се најбрже покажу слабости човека и друштва. Као да се реченица Ериха Коша, кроз описе ледених беспућа којим лутају изнемогле партизанске чете, преко леденог разочарања светом до ког је то велико жртвовање на крају довело – спремила за коначни опис ледене апокалипсе. Иако, хронолошки узев, роман *Снег и лед* није последње пишево дело, он представља последњу могућност тог дела, и последњу могућност света са којим се то дело обрачунава.

Роман *Снег и лед* из штампе је изашао 1961. године. Била је то друга књига Ериха Коша, која је, након *Великог мака*, читана у сатиричном кључу и отуда се у критикама и историјама књижевности уз ово дело начелно јавља одредница „сатирична алегорија“. Од *Великог мака* ово дело одваја његова апокалиптична узнемирујућа визија, која не оставља ни трачак наде у поправку света: „Друштвена критика, која је превладала у *Великом Маку*, прерасла је, у *Снегу и леду* у метафизичку параболу о отуђености и апокалиптичну визију гашења и пропасти човечанске цивилизације, коју уништава ново ледено доба нечовештва, свеопшта катаклизма коју су скривили сами људи.“ (Палавестра, 1983: 322) иако овај Плавестрин опис може да стоји испред било ког дистопијског романа катастрофе, уз Кошево дело није употребљаван предзнак „дистопијски“ (или у нашој критичкој пракси уобичајенији „антиутопијски“), иако је критика одмах запазила да постоји одређено унутрашње својство које овај роман одваја од других пишчевих сатира.

Палавестра, примерице, добро запажа дидактички карактер ове Кошеве прозе, тако карактеристичан за утопијско-дистопијски и научно-фантастични дискурс: „Тако развијен, роман *Снег и лед* сва своја дејства није могао остварити искључиво сатиричним средствима. Већ у самом полазишту он одступа од намере да исмева и открива намеру да поправља.“ (Исто: 323) Заиста, читаоца за ког је роман писан: дакле, читаоца – грађанина социјалистичког југословенског друштва, Кошев роман уводи у протокол читања који неминовно доводи до осцилације повратне информације: друштво које представља ауторову и читаочеву емпиријску реалност сагледава се, након читања, у потпуно новом кључу, са критичким потенцијалом који превазилази сатирични подсмех наopakих друштвених обичаја и нарави. Сатиричар се повлачи пред дистопистом: а неуспех и крах социјализма претвара се у општесветску апокалипсу, из које нема бекства. Људски род је пропустио све своје шансе: социјализам је био последња од њих, и њеним изневеравањем свет тоне у неповратну ентропију леденог доба.

Роман слика социјалистичко друштво ауторове савремености, у мери да је међу неким ликовима могуће препознати прототипове у пишчевим савременицима.<sup>33</sup> То друштво, већ прилично социјално раслојено, суочава се, једног пролећа, са снежном непогодом. Оно што у почетку изгледа као тренутна ћуд природе, постаје стално стање у коме читаво човечанство тоне у ледено доба. Током тог процеса, сви антагонизми и мане, све друштвене слабости и индивидуалне људске себичности постају знатно видљивије; писац слика пад из цивилизације у којој он и његови читаоци живе у тоталитаризам власти која одлучује

---

<sup>33</sup> Примерице, друг Крекић, отмени интелектуалац који налази начина да се снађе у свакој друштвеној ситуацији и да све окрене у своју корист; естета и љубитељ француске културе, и, посебице, француске поезије, изразито слабог телесног састава, кратковид, и са крештавим гласом који се наглашава кроз цео роман: управо такав опис Марка Ристића Кош даје у својим сећањима, па се поређење при читању неминовно намеће.

ко ће живети а ко бити замрзнут – све до потпуног дивљаштва у ком су људи приморани да се за опстанак такмиче са вуковима. Ова слика крхкости наших цивилизацијских односа пред искушењем непознатог (природне катастрофе, сусрета са ванземаљском цивилизацијом, примерице) представља једну од константи научно-фантастичног и утопијско-дистопијског жанра.<sup>34</sup> Спознајно онеобичавање врши се, дакле, на нивоу претпостављене, могуће природне катастрофе, каква се већ јављала у геолошкој прошлости планете: та катастрофа доводи у питање функционисање читавог социјалистичког друштва, а потом и читавог света, испитујући границе људскости у физичком и етичком смислу.

Свет романа омеђен је описом једне исте ситуације са алтернативним разрешењем, и из ње се глосира смисао и расплиће метафорички потенцијал наратива. На предњем оквиру романа, генерални директор Генералне дирекције за општи промет, Столе Плећаш, лик познат из приче *Конференција*, одбија да помогне свом старом другу Томићу, нижем чиновнику који покушава да се извуче из беде оличене у влажном подрумском стану. Већ у овој првој сцени романа уводе се главне окоснице и читаочева пажња усмерава на јасно изражене тезе да хладноћа међу људима, отуђеност и међусобна равнодушност, имају моћ утицаја на могући апокалиптични исход за цело човечанство. Речи генералног директора: „Треба реално гледати. Објективно. Схватити да животом владају неумитни, понекад и сурови закони; ледена логика развоја и хладни закони постојања“ призива разрешење у ком ће се јунак који ово изговара у леденој пустоши краја романа рвати са вуковима. Његове речи одјекују у новинским насловима које је непосредно пре тога читао: „ОПЕТ БЕЗ СПОРАЗУМА“ ХЛАДНИ РАТ СЕ НАСТАВЉА. СУВИШЕ ЛЕДА СЕ НАГОМИЛАЛО МЕЂУ ВЕЛИКИМ СИЛАМА.“(Кош, 1983:13)

У првим страницама уводе се мотиви кључни за разумевање даљих порука романа: слика друштва из ког је нестала елементарна солидарност и које је потонуло у хладноћу себичности; сенка хладног рата која сведочи о томе да се у сличном стању налази и читав свет, и да је људска историја, фундаментално неисправљива, довела до таквог развоја догађаја; наглашава се, напослетку, значај јавног мњења и медија, који ће имати кључну улогу у обликовању света романа. Поред тога, већ на овим првим страницама, уводи се елемент мистичног зла које неумитно вреба такве људе и друштво које су створили; оба јунака се у тренутку уплаше да ће их хладни ветар и непогода „споља дограбити својом хладном руком, стегнути за гушу и одвући за собом некуд у мрак, у студен и у непознато“ (Исто: 14) – наслутивши оно што ће им се обојици на крају и догодити.

---

<sup>34</sup> Један од најекстремнијих приказа овакве дегенеришуће амплитуде и блискости коју деле висока цивилизација и дивљаштво налазимо у Балардовом роману *Highrise* (1975), у ком је мотив појачан ограничењем радње на једну високотехнологизовану стамбену зграду.

На задњем оквиру романа, чија се радња завршава истом двојицом ликова који, побегли од вукова, завејани и изгубљени, греју један другог последњим дахом последњих људи на свету, приповедач нас изнова враћа на почетак, у исти дан и састанак у канцеларији генералног директора који се овога пута разрешава сасвим другачије: Плећаш одлучује да помогне Томићу, и његово саосећање и солидарност утичу на целу природу, небо се разведрава и уместо леденог доба кобни март са почетка приче окреће се ка пролећу и новом рађању. Писац као да жели да подвуче тезу да је све у рукама човека и да човекове одлуке и понашање имају непосредан одјек на свет око њега, па и на понашање природних и космичких сила; такође, сугерише се могућност алтернативног развоја догађаја, алтернативне историје која зависи искључиво од духовног стања појединаца и колектива. (И мотив алтернативне историје долази непосредно из каталога научно-фантастичних тема, најпознатије заступљен у делу Филипа Дика из 1962. године, *Човек у високом дворцу*.)

Ова склоност ка истицању тезе и ка тенденциозности није страна Кошевој поетици, и он ју је и у есејима отворено наглашавао. Била су то природна и очекивана својства ангажовано реалистичког, у основи марксистичког погледа на књижевност: „Немогуће је, дакле, да уметност буде бестенденциозна, јер би то истовремено значило да је она вандруштвена, нељудска“ – писао је Ђорђе Јовановић. Поред тога, Кош је на сличан начин разумевао свој задатак као сатиричар: циљ сатире је уопштавање које „не оставља читаоцима слободу да сами стичу своја уверења и убеђења.“ (Кош, 1985:24) Дидактички, васпитни карактер његове прозе јесте отворена пишчева стратегија и по израженим поетичким начелима његова склоност ка дистопијском дискурсу се сама намеће. Даље читање доноси увид у главни разлог приповедања и стварања алтернативног света који представља пишчеву и читаочеву стварност, дату у застрашујућем залеђеном огледалу. Реч је о мотивацији отворено моралистичке и етичке природе. Кошева субверзија је жанровски двосмерна: њој подједнако служи дистопијски и сатирички дискурс, који се у делу *Снег и лед* врло успешно допуњују.

*Снег и лед* је, пре свега, дистопијски коментар на југословенски социјализам. Роман стога слика колектив, а ликови истакнути у први план се психолошки не продубљују већ третирају као типови и представници одређене социјалне касте. На врху те пирамиде стоји генерални директор Дирекције за јавни превоз, Столе Плећаш, чији ће се статус са немилим развојем догађаја у потпуности посувратити. Одмах испод њега је брачни пар Крекић, брутални опортунисти, спремни на интелектуално проституисање да би задржали свој повлашћени статус. Још испод је чиновник Томић, стари Плећашев пријатељ, а испод њега – лојач Мацура. Сви наведени ликови представљају обојене појединце у сивом мноштву које се креће улицама и седи по кафанама и које, у највећој мери – прати вести, формирајући своје мишљење и духовни хоризонт према ономе што им се у доступним медијима сервира.

У сликању колектива Кош прибегава техници монтаже, видљивој, примерице, у делу Станислава Кракова: са београдских улица на којима се оцртавају различити ликови, од дежурног метеоролога, преко двојице пензионера, младог заљубљеног пара, несташне деце, до кућепазитеља и једног брачног пара који се спрема за излазак – улазимо у кућу Крекићевих, који на седељци очекују одабране госте, међу њима звезду вечери: генералног директора. У поступку заиста има нечег филмског, штавише, он неодољиво подсећа на култни домаћи филм снимљен коју годину касније – *Како су се волели Ромео и Јулија* (1966) Јована Живановића<sup>35</sup>, у ком са београдских улица, на којима наратор оцртава појединачне ликове и ситне догађаје свакодневице везане за првомајске празнике – улазимо у салон главних јинака који припадају повлашћеном друштвеном слоју. Јовановићев филм, баш као и Кошев роман, има субверзивне намене: под велом овештале љубавне фабуле, аутор филма са високоестетизованом горчином слика социјално раслојавање, укључивши у свој филмски наратив и лик веома сличан лику Стојана Плећаша: човека који је на повлашћеном месту захваљујући ратним заслугама, и који, изгубљен у друштву уметника, интелектуалаца и дипломата, више није у стању да разуме и обухвати нова друштвена кретања. У том погледу, филм и роман преносе друштвену атмосферу југословенског социјализма шездесетих година, која ће експлодирати у догађајима из 1968.

Такође, писац се користи опробаном стратегијом при увођењу и карактеризацији ликова који су функционално инструментализовани да прикажу стање у друштву; нема ефикаснијег начина од сцене забаве (сетимо се чувеног соареа који отвара Толстојев *Рат и мир*). Веома економично, на малом простору, видимо не само друштвене опортунисте окупљене код Крекићевих, већ слутимо и мање срећне припаднике друштва који живе преко пута у мемљивом подрумском стану. Чујемо разговоре и сагледавамо сужен духовни хоризонт тог света. Истовремено, то писцу даје могућност да уведе лик негативног резонера, који се на почетку именује као „песник“, да би се касније у роману јавио као конкретизованији песник Бабић – и да кроз њега искаже моралну и вредносну преокупацију дела. Наиме, кад се поведе разговор о технолошкој супериорности човека, о његовом освајању космоса и подјармљивању природе, песник-резонер ће горко саопштити: „Зашто бисмо тражили Марсовце кад још нисмо нашли себе?“ (Кош, 1983:26) износећи став о фундаменталној погрешности људске природе која свет гура у пропаст и чије је зло неискупљиво некаквом идејом о друштвеном и технолошком напретку: „Говоримо о техничком напретку и друштвеном прогресу, маштамо о освајању васионе, о ракетама и

---

<sup>35</sup> Јован Живановић (1924-2002) једно је од најважнијих имена послератне кинематографије, са остварењима *Чудна девојка* (1962), *Горки део реке* (1965), *Узрок смрти не помињати* (1968), *И Бог створи кафанску певачицу* (1972) итд.

сателитима, о космичким зрацима и атомским централама, а ја се питам: шта је са човеком?" (26 )

Песник даље даје решење, које ће окупирати писца и у наредним делима, посебице у роману *Мреже*, који говори о неуспешном скидању социјалних окова. Држећи у руци примитивну фигуру жене, коју су, са северног поларног круга, домаћини добили од страног дипломате, он у заносу говори: „Ево – рекао је – првобитни човек, онај из леденог доба и вечитог снега. Још непритиснут теретом наше културе. Слободан од свих друштвених норми. Човек човечански, го и неспутан. Видите ли каква је ту снага израза! Каква сила осећања! Колико истинске, моћне лепоте! (...) Наивно, примитивно и искрено. То више вреди и људскије говори од уметности данашњег, механизованог, дисциплинованог, заробљеног, и опростите, од данашњег ушкопљеног, избледелог човека. Отуђеног, онечовеченог човека.“ (Исто: 27, 28) Дајући негативну слику друштвеног прогреса и технолошког напретка који је на крају крајева довео до жалосних домета забаве код Крекићевих, приповедач нас на наредним страницама уводи у снежно брисање тог света, у враћање историјске казаљке на нулу, пад на примитивни почетак, поништавање цивилизације да би у некој неизвесној будућности могао да се роди нови свет и све почне испочетка; чиме се, у далекој назнаци, најављује Пекићева циклична антрополошка повест из 1999.

Ледено доба утиче на промену вредносне социјалне парадигме на свим нивоима: ово је један од темељних субверзивних слојева Кошевог текста, којим с сугерише да су социјални односи увек условни и променљиви. Социјални потрес који доноси ледено доба може бити потрес који ће сутра донети човек, организујући неку нову револуцију. Сугерисати такву идеју у друштву које је једном сличном револуцијом настало, морало је бити субверзивно. У прилог овоме сведочи развој јунака Столета Плећаша: од тренутка доласка код Крекићевих, где је апсолутна звезда вечери од које сви очекују неку услугу, његов се статус постепено детронизује. Ово се чини најпре поредством мотива директорског аутомобила који остаје завејан испред куће Крекићевих, након чега се плебејац Плећаш враћа у свој првобитни статус, тамо одакле је у социјалном смислу и почео, упасавши ногавице у чарапе и са муком се пробијајући кроз снежне сметове до посла, на коме га портир неће препознати, јер није дошао колима: „схвати да се овако, на снегу и без кола, није разликовао од осталих“. (34) Оставши без луксузног аутомобила, Плећаш губи идентитет, утапа се у масу обичности и отуда га не препознају: „Нисам Вам кола видео. Познао бих Вас иначе, сигурно!“ (35)

Његов пад се даље наставља на поновљеној сцени саореа код Крекићевих. Ледено доба је одмакло, и Крекићеви, који су већ опремили подрум, морају да се збију у свега три собе. Промена Плећашевог друштвеног статуса испраћена је променом његове позиције у дому



Крекићевих. И овде се као кључан статусни симбол јавља директоров аутомобил, који је од првог соареа остао завејан пред Крекићевом кућом. „Присутне су исте званице, само што се сад није морало чекати на генералног директора Плећаша. Дошао је на време, иако није имао кола на располагању. Али се зато чекало на генералног директора Дирекције државних резерви, који је дошао санкама.“ (92) Када на забави Плећаш саопшти да је тог јутра изгубио положај јер је цела Генерална дирекција за општи промет распуштена, будући да у условима леденог доба за њом не постоји никаква потреба, његов пад у друштву домаћина бива запечаћен. Он више не само да неће бити позиван, већ ће му бити одрекнута и свака, елементарно људска помоћ; госпођи Кречић он се учини „промрзао, помодрео, неизбријан, испуцала лица, човек без значаја, без знања и ресора“ (93) све док не доживи коначно вербално понижење, након ког остаје „некако издвојен од осталих, обележен, сувишан и непотребан, изложен туђим погледима и беспомоћан као онеређено дете“ (96)

Отуда Плећаш коначни позив на присилно замрзавање дочекује са олакшањем, јер више не мора да се бори за углед у друштву и за то да стално буде потребан и користан. Сада је коначно виђен као непотребан и прекобројни и то сазнање га ослобађа. На тој најнижој социјалној тачки, он може да машта да постане ловац, а затим вођа ловачког племена, способан да се освети свима који су га сматрали прекобројним. Плећаш остаје подједнако амбициозан и непопорављив, вечни друштвени опортниста, само што се сада, у условима леденог доба, траже сасвим другачије лидерске вештине – са улице га, повређеног и изможденог, подиже бивши радник његове Дирекције, са речима: „Никад те не бих познао. Док си био директор, изгледао си много виши и крупнији. Као да сам ја, сиромашаво, тебе гледао одоздо.“ (162) Сада су се улоге промениле, и ложач директору каже да му се овај јави не би ли му нашао место у чопору.

Кош извор зла отуда види у друштвеној и интелектуалној елити, која не обавља своју просветитељску функцију: како се зло увек јавља као одређени скуп идеја, оно је пре свега идеолошке природе и његов главни извор и носилац јесу родоначелници идеја, они који су способни идеје да уобличе, дакле интелектуалци. Ова група је у роману најнегативније осликана, што се посебице огледа у ликовима Крекићевих. Примерице, управо се на другом соареу у стану Крекићевих, рађа узнемирујуће дистопијско резонување да у новим условима треба спасавати највреднију мањину, дакле социјално повлашћене. Како је у добу „аутомата робота и потпуне механизације, улога физичког рада сведена на најмању меру (...) некултурна, заостала гомила живи на рачун

способности, napora и рада духовне елите, већина искоришћава мањину, што је много горе и теже но када мањина искоришћава већину“. (95)

У овом перверзном обрту, на седељци код Крекићевих рађа се прва идеја о новој врсти кобне селекције: „У име технике, науке и даљег напретка човечанства треба се решити на неизбежне жртве. Као болесник од гангрене који пристаје на ампутацију руке да би спасао главу.“ (95) Сви погледи су овога пута усмерени на директора Дирекције робних резерви, од кога сви очекују услуге у леденом добу: „Је ли тако, друже директоре резерви? Нас изабраних има далеко мање а то значи да ће се спорије трошити Ваше резерве и Ви ћете дуже бити у свом високом звању.“ (96)

Овде се јавља јасна дистинкција између главе и руку, метафора која, примерице, чини окосницу радње у првој филмској дистопији, већ поменутом *Метрополису* Фрица Ланга. Лангов филм је фокусиран на драму социјалних разлика, оличену у блиставом надземном граду будућности за чије функционисање испашта хиљаде обесправљених радника у његовом подземљу. У филму се сугерише идеја да посредник између главе (управљачке класе) и руку (радничке класе) мора бити срце. Филм такође доноси први пут остварену визију модерног управљача – менаџера са демијуршким прерогативима, који из високе прозрчане модерне куле посматра свет под собом. У доба кад је Кош писао свој роман, Лангово дело је увелико филмски класик, и ова метафора није случајно употребљена. Рад управљача вреднији је од рада извођача: извођачи радова су замењиви машинама или другим извођачима, и отуда је њихово право на живот мање.

Развој ситуације међутим, неће погодвати управљачком друштвеном слоју. Ледено доба је узело маха, а Крекићево резонување: „Нису нам више потребни радници! Могу сад слободно да изумиру! Доста су нас усрећивали својим присуством на ком смо им морали бити захвални!“ одбија се о очекивану чињеницу да су први на реду за изумирање управо они физички најнеспремнији: виша класа којој и Крекић сам припада.<sup>36</sup> Социјални односи се у леденом добу посувраћају; оно, што, са становишта поменутог протокола читања, постаје субверзивно, јесте чињеница да такви социјални односи у читаочевом и ауторовом друштву уопште постоје. Ствари нису тако замишљене: ко је крајем рата, градећи ново друштво, пројектовао Крекићеве, њихову седмособну кућу са куварицом, собарицом и баштованом и друга Плећаша у луксузним колима? Ово је други темељни субверзивни слој

---

<sup>36</sup> Овај мотивски слој призива, опет помињани, Велсов жанровски класик *Времплов*, у ком у далекој будућности потомци припадника ниже викторијанске радничке класе лове за храну потомке богатијег слоја, еволутивно закржљалог и неспособног за одбрану. Као једног од класика жанра, Велса је немогуће заобићи.

Кошевог наратива: признање неуспеха да се изгради друштво на праведним основама и разоткривање лажи југословенског социјализма. Први изумиру интелектуалци из центра града, док остали постају забрађени људи леденог доба.

Упечатљива студија психологије угроженог колектива дата ја кроз сцену у продавници у којој се хистерично купује да би се гомилале залихе беспотребних намирница, у чему, наравно, поново доминирају Крекићеви, са килограмима и килограмима соли и других потрештина. Кош сатиризује хистеричну куповину Неде Крекић, која телефоном наручује огромне количине намирница, након чега то почињу да раде и сви остали. У једном тренутку, њен муж разуме тај погубни механизам оличен у моћној себичности малог човека, кадрој да усмери токове привреде и друштва, чиме се потврђује почетна пишчева теза: „Па ти си та која дрмаш привредом. Ти си та која изазиваш потресе. Ти подижеш и обараш цене. Ти ствараш панику на тржишту. Ти, Неда Крекић! Ти, а не генерални директор Плећаш! Ти, а не директор Марић! Пред тобом играју статистике и скачу на ноге све цифре званичних података! Браво! Браво!“ (65)

Отуда на најдубљој етичкој равни романа, Крекићеви и људи које они окупљају, бивају оцртани најнегативније, као себичњаци и опортунисти, постајући ексклузивни извор зла које се шири светом. Након констатације да хистерична куповина и гомилање залиха госпође Крекић утиче на глобална економска кретања у друштву, идеја о онима који су више или мање вредни живљења долази из салона овог брачног пара. Писац овим сугерише да су Крекићи оно уопштено „ми“ из претходно поменутог есеја о сатири. Хумор и иронија у сликању Крекићевих исуввише су дискретни да би релаксирани мрачну слику ових ликова, у којој од почетка има нечег патолошког што превазилази уобичајену слику друштвених опортуниста, који се могу насликати са већим подсехом. Рецимо то и овако: и кад им се подсмева, приповедач их се истовремено плаши, јер они представљају негативну антрополошку констатну која онемогућава и најбоље замишљени прогрес.

У једном кључном својству Кошев роман делом баштини Јовановићев поступак из *Плати на носи*: медијски посредована слика стварности има пресудну улогу у обликовању света романа и представља једну од темељних приповедних стратегија. Набрајање каталога новинских вести, препричавање новинских чланака, читаве упадице новинарског и публицистичког функционалног стила у пишчев дискурс – све то показује снажну приврженост идеји да је стварност описаног света посредована медијима. Још непосредније и важније: градацијско пропадање друштва и експанзија леденог доба које условљава нове друштвене односе – дају се посредовано, преко медијских извештаја, од чланака у новинама до телевизијских гостовања

званичних државних метеоролога. Ово представља трећи, темељни субверзивни слој Кошевог наратива: бирајући да слика друштво у ком се опште мишљење обликује медијски, он даје суд о стварном друштву у коме читалац живи као о неслободном и изманипулисаном. Бирајући да свет романа слика посредством медија, Кош се опредељује за стратегију која му омогућава да разоткрије суптилне видове државне контроле у друштву југословенског социјализма.

Оваква, медијско посредована слика стварности, присутна је од самих почетака: приповедање прати представљање догађаја у средствима јавног информисања. Снег и лед у животе грађана не улазе само као непосредна чињеница са којом се рву у реалном животу, већ подједнако важна постаје медијска интерпретација те чињенице: „Полако и постепено, готово неприметно и за читаоце и за новинаре, метеоролошке вести са задње странице и последњег ступца пеле су се и у свом напредовању стигле већ и на врх треће стране. Угнездиле су се и у насловима спољнополитичких чланака, па су и расле истовремено...” (49.)

Медији су простор у ком се сугерише промена читавог животног обрасца једног друштва: онолико колико непогода диктира новинске теме, толико медијски садржај креира ставове људи према насталој ситуацији. Кош успешно слика друштво под утицајем медија, приказује медијске манипулације и суптилне механизме контроле свести грађана, уграђујући у темеље приповедног поступка један изнимно субверзивни слој. Није без значаја његов став према спорту, нарочито фудбалу као новом „опијуму за народ“, чији се дефицит некако први осети: „уосталом, фудбалских такмичења већ дуго није било и људску страст за борбом коју други води, без правог ризика за оног који посматра, требало је нечим заменити.“ (63) Спорт се луцидно сагледава као облик скретања пажње јавности са кључних ствари са циљем одржавања мира у друштву.

Директор Столе Плећаш, навикнут да, као човек од каријере, манипулише медијском пажњом, неопрезно зове новинаре да испрате сасвим бесмислену акцију у којој он и други чиновници његовог предузећа излазе да рашчишћавају снег са пруге. Након тога, новинари га не остављају на миру, а његова првобитна намера да их искористи за своје аванзовање, бива до краја угрожена снегом који се не топи и немогућношћу да његово предузеће одговори на изазове нових околности. Његов пад, већ тражећи нови друштвени ослонац, први непогрешиво најављује Крекић, амблематично читајући новине, што ће постати сцена која се у роману понавља: Крекић је обликован као лик непрекидно нагнут над новинама. Моћ медија је велика: они креирају жртвене јарце и хероје и управљају мишљењем.

Приповедач у роману износи гласове колектива и на тај начин ослушкује ставове јавног мњења. Ова стратегија је функционална: читаоцу је од почета јасно да се слика једна колективна ситуација, трагедија читаве заједнице, која не разуме позицију у којој се пред

природним силама нашла. Ово је највидљивије у градњи ликова двојице метеоролога, и динамичног става који јавно мњење према њиховим мишљењима заузима: „Двојица су се истицала: један, општински, чије су прогнозе биле оптимистички ведре, и други, приватни, незванични, који је стално предсказивао лоша времена. Грађани су више читали првога али су, у основи, више веровали другоме, утолико пре што су, бар за сад, за прво време његова предсказивања била тачнија...“ (50)

Двојица метеоролога су и сталешки оцртана: друг речитог имена Омиљен, званични метеоролог, бива позиван на вечере код угледних људи, док друг Кољицки распреда своје мрачне визије сиротињи по јефтиним кафанама. Писцу ово даје прилику да наслика у нашој књижевности ретку и драгоцену слику формирања контра јавности: „И зато, док је онај први, професор Омиљен, владао страницама новина и таласима радио-станица па баш некако у то време изабран и за академика и професора универзитета, онај други је све више преовладавао у оном што се назива, ако не јавним, а оно општим мишљењем. (...) Први јесте био званичан, али је други постајао мода, што је знатно више, а често и много важније.“ (56)

Штавише, Кољицки је обликован као носилац контракултурне поруке, која у том добу постаје актуелна на Западу, а развијаће се и у Југославији у годинама које долазе: „Отеловљени лик верника, борца и фанатика. Каже да су све ове невоље са снегом и хладним временом настале због нас; зато што смо изгубили способност да се радујемо и да волимо, да трпимо и да се жртвујемо. Наша хладноћа и равнодушност прешли су и на природу, лед са наших срца постао је језгро око ког се хвата нови, као што ћелије рака расту и развијају се једна из друге.“ (57) Ставови Кољицког имају изразити друштвеноскритички карактер усмерен на владајућу класу црвене буржоазије, који су „најобичнији конформисти, најниже и најбедније слуге“, и своју потврду добиће у догађајима из 1968, које роман у једној равни идејно антиципира.

Гостовање друга Омиљена у телевизијском студију користи се за потцртавање почетне пишчеве тезе о утицају човековог духовног става на природу и за метафоризацију основне ситуације у роману. Научници за ситуацију криве пеге на сунцу, а писац користи прилику да истакне разочарање у социјалистичке идеале: „или, као кад се на нечем, у шта смо безгранично веровали, чему смо се безрезервно дивили, одједном, неочекивано за нас, појаве неке мане и пеге којима се нисмо надали, кад се на неком нашем идеалу у који смо се клели, одједном појави нека рђа и мрља које учине да се нагло отрезнимо и охладнимо, па охлађени, оставши без ватре која нас је грејала и покретала, занемимо и скаменимо се, негативни, окренути себи и мртви.“ (60)

Поред оваквих коментара, писац се поиграва различитим функционалним стиловима који се приписују медијском речнику. Курзивом се тако наводе читаве странице из штампе, међу њима „репортажа из Дубровника“, написана као омања приповетка о двојци пензионера који гледају у море, коментаришући временске прилике које се неће поправити, што један од њих закључује према лету птица: „Каорачи у стара времена. Нису их ни посматрали без разлога, знали су нешто што смо ми одавно заборавили. Да човек није једино биће на земљи. Да и он може понекад од других, мањих од себе да учи.“ (68) Ово уметање књижевног функционалног стила у новинарски и публицистички преовлађујући је Кошев манир, у мери да се задати оквир приповедне стратегије у којој се екстензивно користе наводи из различитих средстава јавног информисања повремено делује натегнуто формалистички.

У трећем делу романа, појам „ледено доба“ поново се уводи кроз новински чланак, са назнаком да нове околности доминантно утичу на свакодневни речник: „Па ипак се не може рећи да се вест о њој појавила изненадно ма колико да је по себи била сензационална, а способна да узвитла снег – како би то сад написали новинари – јер прашине више није било.“ (76) Реч је о непланираном и непројектованом чланку који измиче контроли власти и одмах повлачи последице за запослене у несрећној новинској редакцији. Чланак пише познати научник, у научној рубрици, али он има велики одјек јер се слаже са „меродавним мишљењима“: „Са мишљењима а не казивањима – треба подвући – јер оно што потајно мислимо и не смемо или нећемо јавно да искажемо ми не волимо кад неко други изговори. (...) Најзад какав би укус имала власт без права да она прва изриче мишљења...“ (...) уреднику научне рубрике, оном новом који је дошао на место смењенога, није се, наравно, за неко време десила слична омашка“. (76)

Власт задржава право да она именује појаве и прва изриче мишљења: без обзира на физичко присуство снега и леда, на свеобухватност природних и друштвених промена, власт обликује мишљење путем медија. Отуда се исклизивање и саопштавање истине догађа на неочекиваним местима и у неочекиваним контекстима: „несрећа се овога пута десила у другој рубрици. У оној у којој се најмање могла очекивати и која, бар доскора, са метеорологијом није имала никакве везе. У привредној рубрици.“ (77, 78) У чланку стоји да је из анализе артикала који се купују јасно да се становништво враћа ранијим патријархалним начинима одевања и исхране и да се спрема за дуг период зиме. Затим у спортској рубрици бива речено да се прва група планинара попела на „романијски глечер – ледник“. Стварност снега и леда се спонтано увлачи у вести, што изазива тенутну реакцију власти.

Ствар погоршава чланак са књижевним аспирацијама у коме се сликовито износи да је завладало ледено доба односа међу људима, а као пример се наводи случај директора који је одбио да помогне старом пријатељу: „Уследило је неколико хитних телефонских разговора. Консултован је професор Омиљен, а затим је лист покупљен из свих киоска и руку продаваца. Све је то затим спаљено у великој пећи и они који су се ту затекли лепо су се огрејали и трљали задовољно своје прозебле скочањене руке.“ (81) Покушаји да се стање прикрије упоређују се са музиком која свира док брод тоне: музика су извештаји и јавна појављивања метеоролога Омиљена. Из приповедне стратегије која немилице користи наведени медијски оквир јасно се наслућује степен субверзивности Кошевог наратива.

Контрола медија врхуни у саопштењу владе које се у тексту преноси као вест у целости: власт задржава право да она ексклузивно прогласи ново ледено доба и тиме покаже да не губи контролу у новом контексту. У овој медијски посредованој слици стварности, подједнако је важан аспект сликања повратне реакције колектива: јавног мњења, што се доследно спроводи кроз цео текст. Примерице, након проглашавања леденог доба, описује се колективна реакција: људи почињу да се распитују о феномену леденог доба и долазе од сазнања да се оно у прошлости планете понављало: „Само смо ми људи, у нашој уображености и сујетној понесености собом и својим малим успесима, заборавили на то, верујући да смо први и једини, неоспорни и неограничени господари наше и њене судбине, способни и спремни да освајамо и саму васиону.“ (87)

Јавља се самокритично алудирање на запостављање заслужних националних умова, са непосредном алузијом на Милутина Миланковића: „како не бисмо заборавили на ледено доба од пре двадесет хиљада година кад нам је пошло за руком да заборавимо научне радове нашег истакнутог научника којима се прославио у свету пре једва три деценије“. Вести коментаришу и образовани и необразовани; уопште, Кошеви ликови живе у свету који им објашњавају новине и телевизија и они на основу тога о том свету доносе закључке.

Необразованији свет, за који писац показује веће симпатије и разумевање, као непосредан узрок катастрофалних догађаја наводи управо хладноратовску атмосферу која доказује да људи нису ништа научили из претходног рата. Иако приповедач именује ово осећање као „сујеверје“ јасно је да га кроз роман непрекидно потенцира. Људске одлуке одјекују у природи и имају моћ да је уништавају и мењају: ледено доба је побуна природе против човечанства које је у духовном смислу охладнело међусобно.

У основи, одустајање од основног социјалистичког идеала: солидарности међу људима, постаје оно што на мистериозан начин уништава планету. Утопија се претвара у своју супротност: „исувише дуго је било тихо и мирно. Тек што смо почели лепше да живимо, одмах смо се понели и осилили до те мере да је нешто морало да нам се деси. Тек што се завршио један рат, већ смо по новинама на све стране имали прилике да чујемо о 'хлађењу раније срдачне и топле међусавезничке атмосфере' (...) па и о ширењу *хладног* рата који прети да захвати цео свет.“ (90) Ледено доба се догађа зато што човек није извукао поуке из кобног искуства Другог светског рата, као што није извукао поуке из погрешно класно устројеног предратног света.

Ледено доба отуд има моралне, педагошке импликације. У једном кафанском друштву седи столар „коме је по занату остало да проповеда“ и тврди: „Реч је само о некој врсти искушења, казни и покори за грехове наше. И, пун неке благодати и добротe, уверавао је окупљено друштво да не пада снег да помори свет већ да свака зверка свој траг покаже. Сад ће се показати ко је какав човек, ко је коме пријатељ и колико ко вреди. У томе и јесте сав смисао овог леденог доба.“ (91) Смисао је, дакле, у притиску природе на друштво: тај притисак ће растегнути човекове моћи преживљавања, али и створити нове основе за солидарност без које не може бити опстанка људске врсте. Овај солидарни моменат биће везан управо за мале једноставне људе са најниже друштвене лествице који изнова проналазе солидарност, почевши да се удружују у нове мале заједнице у којима неколико породица или људи из истог стамбеног блока деле огрев и друге потрепштине.

Насупрот томе, елите делују у потпуности изгубљено у новом контексту. Прва међународна реакција је бесмислена: државе затварају границе, „Као да су хтеле да запуше све прозоре и сва врата“ (99) Сумануто, нефункционално фиксирање граница и жртвовање људских и материјалних ресурса да би се на границама подигли стубови међу којима је спроведена струја потпуно је бесмислено у условима у којима је снег обрисао границе, путеве и пруге и у којима је нестао сваки траг цивилизацијске инфраструктуре. Ови потези говоре у прилог томе да је човек биће фаталне инерције, неспособан да прилике сагледава ефикасно и смирено. Подижу се идиотски зидови против удара хладног ветра, само да би човек увидео да студен долази „право са звезда“ (100)

Предлози да се планета стави под неки вид стаклене бране према свемиру, под звоно које би требало да створи ефекат стакленика и тако угреје земљу, уништена је људском неслогом на самом почетку, а пропадају и сви други људски покушаји да се технологијом супростави леду. Инерција је видљива и у пропуштању суочавања са огромним бројем људи умрлих од смрзавања, које се тумачи слично епидемијама



прошлости. Упркос очигледним доказима, човечанство одбија да поверује у коначно смрзавање земље.

Лед даље неповољно утиче на ионако лоше међународне односе, чиме се стичу услови за нови рат и прераспodelу снага: „оно што је нарочито отежало односе и појачало хладни рат, било је повећано интересовање за колоније, које више нису биле само извор сировина и јефтине радне снаге, већ и могућност смештаја за стотине хиљада, па и милионе људи спремних и жељних да побегну пред навалом снега и леда. Политичким терминима речено: јавила се тежња за новом поделом колонија, а дошле су у опасност и све до тада истински или бар привидно слободне земље у топлијем појасу“. (101) Више се нико не отима за амбасадорска места у развијеним западним земљама, већ за она у сиромашним а топлијим крајевима.

Уводећи овај мотив, Кош критички, што је ретко у нашој књижевности, улази у срж колонијалног феномена, наглашавајући позицију Белгијског Конга, који представља симбол најбруталније колонијалне политике Западних сила. Писац овде не пропушта да начини отровну алузију: „Док им је било лепо и топло у њиховом Бриселу, Белгијанци су се лепо забављали тамо приређујући изложбе, и није им на ум падало да се насељавају у прашуме.“ (101) Кош овде очигледно алудира на Светску изложбу у Бриселу, одржану 1958. Била је то прва званична Светска изложба одржана након Другог светског рата и на њој је учествовала и Југославија, са запаженим павиљоном архитекте Вјенцеслава Рихтера. Куриозитет ове изложбе садржан је у бизарној околности да се, у контексту модерних технолошких и цивилизацијских достигнућа, међу павиљонима САД-а и СССР-а, нашао у људски зоолошки врт у коме су белгијски домаћини изложили аутентични изглед једног села у Конгу са све његовим становницима. Тако је, на истом месту где је као споменик модерном технолошком прогресу подигнуто и данас чувено архитектонско чудо Атомиум, подигнут срамни споменик европском колонијалном расизму. Кошева референца на Белгијанце који организују изложбе вероватно је имала и тај догађај у виду и пружила материјал за потенцирање дистопијске природе пишчеве савремености и ван граница Југославије – управо зато моћ леденог доба мора бити демонстрирана као апсолутна, тотална катаклизма у којој је свет заслужио да нестане.

Ледено доба тако не само што мења социјалне односе у појединачном друштву на које је радња романа фокусирана, већ се та промена догађа на целој планети: богата западна друштва налазе се, сасвим изненада, у неповољном положају у односу на сиромашни део света који има среће да живи у топлијем појасу. Климатске миграције постају неизбежне, као и шанса за нове ратове и прераспodelу

планетарне територије. У светлости скорашњих савремених дешавања унутар мигрантске кризе са којом се Западна Европа суочава, подижући формалне и реалне просторне препреке на својим границама, ова промена парадигме добија нарочито субверзивне размере за данашњег читаоца – „неке смешне бетонске препреке“ у роману се постављају да би становнике северних земаља спречиле у миграцијама ка југу: „Пошто су то избеглице чиниле и заобилазно, подигнуте су препреке са истока и са запада.“ (99) Овај слој потврђује актуелност Кошевог наратива, који превазилази време у ком је писан, задржавајући критички потенцијал и у нашој савремености.

Данас је појам „климатских миграција“ већ ушао у свакодневну употребу. Наравно, предвиђање токова миграција значајно је другачије него у Кошевој књижевној пројекцији, јер оно непосредно зависи од развоја климатских промена оличених у глобалном отопљавању. Према актуелној мапи климатских промена, север Европе, Русије и крајњи север Канаде представљају најпожељније дестинације за улагања до краја актуелног века. Па ипак, Кошева визија тиме мало губи на својој релевантности, јер је њена порука пре свега вредносна: сликајући једну алтернативну могућност, аутор упозорава и на сваку сличну, дајућу уједно критичку оцену савременог друштва које је усмерено ка неизбежној катастрофи.

Како ледено доба одмиче, наратив наглашава општост катастрофе која превазилази појединачно друштво и отуда „грађани“ прерастају у „људски род“: „Људски род, промрзао, поцрнео од студени, одевен у бедне прње, полако се извлачио из својих јазбина и излазио на бели снег. Длакав, накомстрешен, окупљао се на угловима и топћући од студени читао огласе извешане по бившим електричним бандерама.“ (136) Коначно гашење дојучерашњег друштва и државе најављено је стога кроз гашење медија: штампа не одумире само због недостатка хартије већ и због недостатка онога о чему би се уопште извештавало; у личним огласима Крекићи мењају своју бесмислено велику кућу за економичнију гарсоњеру и нуде библиотеку од добре, „калоричне француске хартије“ (117) Стамбено питање је решено јер људи масовно напуштају простране станове, док чиновници пале архиве: „Власт није имала над киме да се врши и никоме да се показује. (...) Новац од хартије коришћен је још само за потпалу и увијање цигарета а метални за дугмад и тегове на удицама.“ (119) Новине уводе рубрику „Смрзнуту“ у којој се напослетку објављују само имена грађана умрлих од смрзавања. Крекић се пита, читајући списак: „Сви без ознаке занимања. Све саме непознанице. Да се човек упита зашто је то и живело. Да ли су се и они некад то запитали.“ (129)

Чиновници у ликвидацији ложе папирологију и скупочени канцеларијски и конференцијски намештај, а Генерална дирекција за општи промет постаје дирекција „Псетопроект – дирекција за промет помоћу псећих запрега“. Тоне се у мрак: нестају телефони па и снабдевање електричном енергијом. Песник са почетка романа почиње да пише панегирике Јовану касапину који га снабдева месом. (Кош овде не пропушта да сатиризује своје идеолошке противнике, песнике модернистичког проседеа: „Усталом, важно је да у нашим песмама увек останемо недоречени и мутни, да нас читаоци никад до краја не разумеју. Иначе нас не би довољно ценили.“ (114) Тако и песник Бабић служи новој елити: сналажљивом месару који је постао поларни ловац.)

Коначно искушење пред умирућу државу долази у виду огромног броја мртвих. Угаљ се троши на живе, а излагање дивљим животињама је неуспешно, јер оне нападају живе који доносе смрзнуте лешеве. Мења се метод сахрањивања и мртви се похрањују у лед. Оно што ће стајати у прогласу којим се становништво обавештава о потреби да се човечанство значајно контролисано прореди како би преживело, рефлектује логику дискусије Крекића и песника Бабића, који су незадовољни начином на који то проређивање врши сама природа: „Али слепа природа обавља тај посао на свој стихијан, неразуман начин, онако како је то научила да чини у ранијим леденим добима, потчињавајући нас својој вољи и грубој сили, штедећи баш најгрубље и најпримитивније примерке људског рода, а уништавајући немилосрдно најразвијеније и најпродуховљеније.“ (138)

Проглас се даље позива на потребу да се умирању да „људски смисао и ред“: „док бисмо ми нашим људским прописима настојали природу да коригујемо, као што смо навикли да чинимо и у другим приликама, одређујући, на пример, ко ће и кад у који платни разред и у пензију. Јер, најзад, ни смрт није ништа мање важан друштвени чинилац од разврставања и пензије.“ (138) „Умирање ће се вршити појединачно и групно по форми, а добровољно или присилно по садржају.“ (139) Овде до изражаја долазе последњи трзаји бирократског апарата: грађани који добровољно желе да умру, треба да напишу молбу недељу дана раније, да попуне извесне формуларе, да буду прегледани од комисија и да им према извесном кључу буде одобрено умирање јер испуњавају услове; биће обавештени и позвани у одређено време у умиралеште. Држава постаје сервис безболног усмрђивања и хигијенског одлагања лешева, и цео њен преостали апарат прилагођава се тој новој сврси.

Прави се селекција немоћних, исувише топлокрвних и осетљивих, као и друштвено сувишних елемената. „Изабрани кандидати биће обавештени о одлуци комисије обичним позивом, са знаком дана и часа смрти, као и места где треба да се представе ради заједничког

поласка на умирање. (...) Сви ови прописи ступиће на снагу десет дана по објављивању, за које време треба да буду припремљени потребни формулари, уређена умиралишта, обучени кадрови службеника, увежбан прописани церемонијал, одређене квоте по професијама, полу, узрасту, а израђен и детаљан план умирања, дневни и перспективни за неколико година унапред.“ (139, 140) Овај покушај да се уреди процес масовног умирања представља, на ширем плану, последњи одговор немоћне цивилизације побуњеној природи, а на ужем, последњи трзај друштвених опортуниста који се сналазе у свакој ситуацији која подразумева социјални контекст: испод наведеног прогласа, потписани су, у својству чланова Комитета јавног спаса, песник Бабић и метеоролог Омиљен, друштвене врсте које може уништити само гола сила следе природне непогоде.

Државни апарат у рукама сличних опортуниста немилице користи социјално раслојавање у борби за опстанак. Агитатора који по кућама убеђује грађане да се препусте добровољној организованој услузи усмрћивања коју за њих врши власт – најпре видимо код представника најрањивијег слоја: код Томића, молиоца и жртве са почетка. Његов класни статус је најосетљивији: радници се лакше сналазе од њега, који у свему зависи од милости државе у чијој је најнепосреднијој служби. Посебна иронија је што је он чиновник Завода за статистику, као и то што га агитатор напада као неспособног и несналажљивог човека, не само у словима леденог доба, већ у условима претходног друштва, као да жели да сугерише и њему и читаоцу да се поштење једноставно никако не исплати. „Схватите, бићете међу првих десет хиљада добровољаца – као четрдесет хиљада хришћанских мученика са календара – заувек забележени за историју!“ (142)

Људи постају „прекобројни, непотребни и сувишни“ (143) и као такви одлазе „под лед“ – ова илузивна актуелизација изреке „отићи под лед“ непосредно сугерише однос државе према њеним грађанима, а укупан опис ситуације даје до знања да грађани немају исти статус и да неки животи вреде више од других: „Па са каквим правом од мене траже да се жртвујем за корист друштва они који од друштва имају највише користи?“ – размишљаће узнемирени Томић, супростављајући своју угрожену логику оној која је у друштву снагом јачих и сналажљивијих преовладала: „Хитно и неодложно требало је нешто одмах предузети и од неопходне пропасти спасити бар један део најдрагоценијих кадрова, онај део људи који је највише представљао, највише значао на лествици људских вредности, и, у ствари, човека чинио човеком.“ (145) Управо овде до изражаја долази коначна наopakост друштвених вредности, јер они које друштво уздиже као највредније појединце поседују

забрињавајуће мали морални капацитет: они су оне зверке које у снегу показују своје окрвављене трагове.

И док су кандидати за самоубиство истрошени првих дана, долази се до епохалног открића да би се смрзавањем живот могао одложити за наредних 20000 година, до престанка леденог доба. Овај обрт социјално раслојавање доводи до крајњих последица: људи се деле на оне који заслужују другу шансу након контролисаног замрзавања, у некој далекој будућности – и на оне који ту шансу не заслужују. Као код Деснице, човечанство сведочи најрадикалнијем облику неједнакости: оној у праву на живот. И, како медији регресирају на објаве по угашеним бандерама и усмене телале, важна обавештења о методи замрзавања као продужења живота путују из руке у руку, сведочећи о последњим трзајима државне администрације чији је задатак, као и увек, заштита интереса привилеговане мањине, која ће дати све од себе да промисли и организује мере замрзавања свеколиког живота: „Али ће свакако највећи проблем представљати ускладиштавање, тј. неколико стотина милиона слеђених људи, а са тим настаће и разни административни проблеми око регистрације и евиденције слеђених, одређивање и утврђивање датума њиховог одлеђивања, и тако даље.“ (150)

Треба саставити најкорисније и најсврсисходније спискове за замрзавање: становници будућег света могу припадати само повлашћеним категоријама: „У прву А групу истакнути интелектуалци: научници, уметници и високи стручњаци. Разуме се, са својим породицама!“ (152) Опрезни Крекић ће први прозрети колико је ризично да се његова крхка, замрзнута и одложена егзистенција преда на чување онима који ће остати да живе у леденом добу, изложена беспомоћно у коцки леда: онима који немају право на одложени живот у бољим временима.

За умирилиште и место на које се људи пријављују да буду залеђени писац бира београдско Сајмиште – један од највећих архитектонских симбола успеха југословенског социјализма. Процес градње импозантне Хале 1, грађене између 1954. и 1957. укључивао је најмодернију употребу пренапрегнутог бетона, а купола од 109 метара у пречнику представља до данас у свету највећу куполу направљену у том материјалу. Био је то симбол моћи државе која озбиљно улази у процес модернизације. Управо тај симбол Кош користи као место коначне смрти тог друштва, на које становништво долази да се пријави, како би администрација одредила да ли су прекобројни: свако добија категорију, која му се у виду беле траке ставља око рукава. Сајмиште са редовима људи категорисаних у потребне и непотребне, обележене тракама на одећи, почиње да личи на велики концентрациони логор. Ређају се категорије: прекобројни, стално сувишни, потребни, неопходни, важни и

есенцијални – међу овим последњима су наравно привилеговани, начелници и председници којекаквих одбора, публицисти, културни радници.

Овде долази до израза Кошев хумор: први прекобројни је остарели сладолеџија; за њим следи студент који тражи два миленијума замрзавања колико му је потребно да одложи испите, а за њим распуштеница у четрдесет и петој години тражи свих двадесет хиљада година и још десет преко тога да би била десет година млађа од својих вршњакиња кад буду одлеђене. Мрачни метеоролошки пророк Кољицки ће се сам пријавити у прекобројне, као потпуно непотребан, иако је евидентно да је он једини говорио да ће наступити ледено доба и пројектовао његово трајање; учиниће то јер је згађен светом у коме више не жели да се пробуди.

Ова јединствена ситуација слика се из угла брачног пара Крекић, који је, наравно, захваљујући сналажљивости, догурао до самог краја. Крекићи пролазе кроз павиљоне у којима су смрзнути њихови суграђани, од којих су неке и познавали, корачајући између редова културних радника, руководиоца, истакнутих спортиста, од којих је свако добио прилику да буде на одређено време смрзнут, како би у неком тренутку могао да води одложени живот, након леденог доба. Оно што их унеколико брине јесте чињеница да нигде не могу наћи Крекићеве колеге писце. Немилосрдно, Кош своје колеге, као потпуно бескорисне и штетне елементе друштва, смешта у павиљон на чијим вратима пише ТРАЈНО СМРЗНУТИ, оставивши их без шансе на буђење у далекој будућности након леденог доба.

Одељење за регулисање становништва приводи оне који не желе сами да дођу на замрзавање: под притиском природне стихије, државни апарат тоне у потпуни тоталитаризам, не одричући се права да одлучује о животу и смрти својих грађана. На крају романа генерални директор Плећаш налази се у бекству пред овим државним ловцима на људе, изнова у мраку улице Крекићевих, обузет леденом тишином кроз коју се пробијају само звуци вучјих урлика; његови бивши пријатељи Крекићеви су, наравно, прва, заштићена категорија, док песник Бабић саставља спискове живота и смрти. Па ипак, немогуће је наћи спас пред природом која, као у случају древног потопа, брише све човекове напоре и постигнућа.

Дивљина драматично осваја град, и човек бива осуђен на борбу са вуковима: „Једнога дана, негде око подне, њушкајући радознало на све стране, прошао је преко Теразија пар белих медведа и пре но што се ико снашао нестали су у улицама изнад Славије. А тек што се прво запрепашћење слегло, градом је у пуном трку пројурио, фркћући на широке ноздрве и подижући снежну прашину, мали чопор бизона за које

се веровало да су већ одавно изумрли у Европи и сачували се само у зоолошким вртovima.“ (169) Градом се шуња Јети, легендарни снежни човек, док људски род дрхти у својим бедним јазбинама, у којима је цео постао природи и планети сасвим прекобројан. Победа вукова на крају романа, њихово освајање градова и насеља и претварање човека у ловца или плен, завршни је коментар Кошевог дела: у свету у ком је човек човеку претходно већ постао вук, овај развој ситуације је логична последица.

Кошева дистопијска визија тако остаје непосредно везана за мотив апокалипсе изазване природном непогодом. Од романа катастрофе, *Снег и лед* одваја фокусирање на друштвене механизме, на тоталитаризам власти и посвећивање пажње опису медијских и других инструмената друштвене контроле. Из овог романа, написаног почетком шездесетих, ишчитава се аутентично разочарење у достигнућа друштвеног пројекта оличеног у југословенском социјализму. Био је то пројекат који је, за ствараоце попут Коша, који су се у књижевној арени нашли након тешких искустава рата и револуције, представљао реалан утопијски хоризонт бољег и праведнијег света. Кош у тај хоризонт није престао да верује на идеолошком плану. По затварању задње корице Кошевог романа читаоца неће обузети осећање да је писац на било који начин оспорио идеале социјализма: они и даље опстају, као утопијски видокруг његовог света.

Роман, међутим, оспорава људску природу, као недораслу великим и значајним идејама. Као у чланцима о својствима сатиричне књижевности, Кош и у роману демонстрира идеју да се одговорност за негативне друштвене процесе своди на појединце, нарочито оне повлашћене, недорасле великим идеалима чије би лучоноше требало да буду. Мотив неједнакости и класног раслојавања добија у делу Ериха Коша, након Јовановића и Деснице, нову обраду и тумачење. Овај мотивски комплекс наћи ће израза у већини дела која се налазе у фокусу овог рада. Од марксистички схваћеног појма класног раслојавања код Јовановића, преко неједнакости у праву на бесмртност код Деснице, до изнуђених неједнакости у самом срцу социјалистичког пројекта, мотив неједнакости ће бити реализован у делу Ивана Ивањија – као неједнакост између правих и вештачких људи, и Борислава Пекића – као неједнакост између људи и робота. Тако ће различита дела из утопијско-дистопијског корпуса српске књижевности делити исти, у антрополошком смислу песимистички, хоризонт: човек је фундаментално погрешно биће јер непрекидно тежи потчињавању другог, био тај други човек, вештачки човек или робот.

#### 4. КА КРАЈУ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ УТОПИЈЕ

##### 4.1. БИОЕТИКА КАО ПОСЛЕДЊЕ ИСКУШЕЊЕ УТОПИЈЕ: КРИТИЧКА УТОПИЈА ИВАНА ИВАЊИЈА *НА КРАЈУ ОСТАЈЕ* *РЕЧ* (1980)

Иван Ивањи (1936) остао је, у великој мери, од стране академске критике непрочитан писац, иако је у тренутку писања овог рада једини од проучаваних аутора који још увек није написао своју последњу реч, те је у приличној мери и данас присутан у јавном животу и свести читалаца. У Палавестриној *Послератној српској књижевности 1945-1970*, Ивањи дели једну заграду са још неколико имена, док га Деретићева *Историја српске књижевности* уопште не помиње. У јавности познат као један од преживелих сведока пакла Холокауста те отуда живи заговорник развијеније и сврсисходније културе сећања, Иван Ивањи успева да дође до савременог читаоца својим приступачним књижевним проседеом и присуством у јавном простору, али та околност није довољна да се развије живље критичарско интересовање за његово дело. Ширем кругу читалаца познат је по својој мемоарској прози *Титов преводилац* (2005) у којој евоцира своја сећања на дане када је био званични преводилац за немачки језик, како за Јосипа Броза, тако и за друге високе званичнике.

У књижевности се јавио 1954, са романом *Човека нису убили*, а највећи стваралачки напор уложио је у трилогију о римским царевима: *Диоклецијан* (1973), *Константин* (1988) и *Јулијан* (2008), дајући свој допринос жанру историјског романа. Вероватно и због специфичности сопственог животног искуства, које је одређено драматичним деловањем историјског жрвња под којим је изгубио најближе чланове породице, Ивањи је писац ког интересује историја и историјско, што је видљиво из других пишчевих приповедака и романа. Отуда се, само наизглед, може учинити да је роман *На крају остаје реч* (1980) издвојен и нелогичан излет у укупном пишчевом опусу.

Реч је о делу чији је специфичан статус у систему српске књижевности претходно запазио Бојан Јовић, који је уједно и једини позванији проучавалац овог Ивањијевог романа, са текстом *Др Менгеле среће Франкентајна – о неким аспектима медицинске антиутопије у роману Ивана Ивањија „На крају остаје реч“* (2011). Реч је, наиме, о књизи која представља једини домаћи роман објављен у преводној едицији *Кентаур*, међу делима страних аутора научне фантастике. Истовремено, реч је о делу које је систематски превиђано и од стране оног дела критике за који бисмо очекивали да се на овакав роман осврне, у мери да ниједном није поменуто у Живковићевој, иначе прилично релевантној, *Енциклопедији научне фантастике* (1990).



Ивањијев роман имао је изнимно оскудну критичку рецепцију, са свега једним значајним – Јовићевим тумачењем, у ком се отуда наглашава да је реч о делу које полако постаје део „заборављене културне баштине“. У том погледу, статус Ивањијевог дела упоредив је са статусом овде проучаваних романа Ђорђа Јовановића и Ериха Коша. Савремена академска критика не показује интересовање за ова дела, па ни за њихове писце, а динамика књижевног живота намеће свежије и савременије преокупације. Време ће показати до које мере ће ова дела бити реинтегрисана у наш књижевнокритички и књижевноисторијски видокруг.

Иако се у Јовићевој интерпретацији Ивањијев роман дефинише као „медицинска (анти)утопија“, ми смо много склонији да је подведемо под раније дефинисану категорију критичке утопије. Одустајање од појма „антиутопија“ у корист појма „дистопија“ већ смо претходно образложили; узевши и то у обзир, верујемо да се Ивањијево дело не би дало категорисати ни као дистопија. По амбивалентном ставу који заузима према алтернативном друштву далеке будућности, роман *На крају остаје реч* најближи је појму критичке утопије. Критичка утопија, подсећамо, представља детаљно изведен опис друштва бољег од ауторовог и читаачевог, али са описаним тешкоћама које оно бива или не бива у стању да разреши. Такво дело отуда заузима критички став према самом утопијском жанру, откривајући немогућност заснивања савршеног друштвеног обрасца који ће гарантовати слободу и срећу за све друштвене јединке.

Један од најпознатијих афирматора овог термина свакако је Том Мојлан, чија је поменута студија *Demand the Impossible*, иако објављена средином осамдесетих (1986), писана из позиције одушевљења за опозиционе културне и политичке праксе седамдесетих година прошлог века. Изучавајући у том контексту дела аутора попут Џоане Рас, Урсуле Ле Гуин или Семјуела Дилејнија, Мојлан успева да појам критичке утопије афирмише не само као периодизацијску, већ и као концептуалну одредницу потребну да би се описали ови видови утопијског стваралаштва. Као најпознатију критичку утопију Мојлан препознаје чувени роман Урсуле Ле Гуин *The Dispossessed* (1974). Код нас је овај роман преведен као *Човек празних шака*, чиме се изгубила суптилна алузија коју наслов успоставља са енглеским преводом романа *Зли дуси* Достојевског: *The Possessed*. Достојевски је за Ле Гуинову важна референца, не само у овом роману (а свакако није без основа тврдња да је његово дело, посебице *Записи из подземља*, значано за књижевну утопијску мисао у целини).

Ле Гуинова свој роман дефинише као „двосмислену утопију“ (ambiguous utopia), од почетка дајући до знања да њено сликање

алтернативног друштвеног система, заснованог на анархистичким претпоставкама, оставља простор за промишљање и критику. Од првих редова читаоцу је јасно да је реч о бескомпромисно аналитичном писцу, који доводи у питање саму могућност остварења друштвеног поретка који ће бити најбољи за сваког свог припадника. Роман почиње сликом зида, и зид до краја остаје најважнија метафора његовог света, чији се антагонизми и противуречности сликају са прецизном опсервацијом, која читаоца оставља запитаног над могућношћу утопијског пројекта и његовим неминовним замкама.

Слично Ле Гуиновој, Ивањи гради једну двосмилену утопију: свет незамисливо далеке будућности људског рода, у ком су сви витални проблеми човечанства решени. Генерације су заборавиле на појам глади или немогућност задовољавања било каквих непосредних физичких потреба, нестао је појам новца и својине, обавезан рад је сведен на кратак временски период, након чега сваки становник планете може да се бави одабраном делатношћу из хобија, док о његовом благостању брине тајанствени централни компјутер. У том наизглед савршеном свету главни јунак, уједно и приповедач, буди се једног дана у нечему што подсећа на медицински центар, у који је доведен због озбиљног обољења јетре. Он се постепено суочава са мање лепим наличјем свог света: са чињеницом да се у посебним лабораторијама одгаја раса вештачких људи – вељуди – чија је једина сврха да послуже као резервоар органа потребитим становницима планете. Драма овог сазнања развија се на двоструком нивоу: личном, приповедачевом, јер он болује од јетре, чија замена у светлу новог сазнања не долази у обзир, и општедруштвеном, јер у читавом друштву сазрева идеја о погрешности ове праксе и потреби да се она трајно измени.

Амбивалентност приповедачеве позиције у односу према представљању утопијског пројекта присутна је од самог предњег оквира романа и огледа се у његовом почетном оклевању из ког се метафорички развија даљи смисао наратива: „Питање је са које стране да приђем истини, са стране светлости или са стране мрака. Мислим да је то једно од суштинских питања.“ (Ивањи, 1980: 7) Ова неодлучност у оцени друштва будућности остаје присутна до самог краја. Приповедач је, наиме, добио необичан задатак да, као последњи преостали историчар, дакле, човек који је за свој животни хоби одабрао историју, ту сасвим излишну и заборављену дисциплину, напише упоредну историју двадесетог и, у роману актуелног – двадесетог века. Као једини човек који на Земљи у том тренутку влада историјском свешћу, знајући за све претходне промашаје човечанства, приповедач задржава резерве у погледу осуде негативних пракси свог друштва. Једноставно, он је једини који зна да је било горе и да би отуда могло бити много горе, и услед тога

задржава право на критички став који онемогућује једнозначно дистопијско етикетирање описаног друштва. Тако Ивањијев роман задржава аналитичко двоумљење карактеристично за критичку утопију.

Приповедачево друштво садржи тајне о којима се он до тог тренутка није питао, и ова „необавештеност“ о механизмима функционисања света присутна је код већине чланова друштва без разлике: „Тада још нисам ни слутио да он није човек, јер нисам знао да вељуди под одређеним околностима могу да преузму и људске функције. Да право кажем, као већина становника ове планете, честито нисам ни знао да вељуди постоје. Начуо сам понешто, као сви ми. Знао сам да постоје некакви расадници органа. Свако је однекуд чуо за некакве тајанствене лабораторије. Али ми смо сви мислили да живимо у срећном веку, а да је предуслов среће не оптеретити се ничим сувишним. Сада знам много више, али се још колебам у оцени да ли је то добро.“ (Исто: 18) Услов несметаног функционисања приповедачевог друштва јесте управо описана необавештеност; истовремено, она омогућава да се даљи наратив обликује у правцу откривања и реконструкције света, призивајући претходно поменути протокол читања карактеристичан за дела научно-фантастичне књижевности.

Даље, управо је на ово одсуство воље становништва да сазна појединости усмерена главна критичка оштрица: приповедач тај феномен одабране необавештености пореди са претходним историјским искуствима: терором инквизиције и Холокаустом<sup>37</sup>, проналазећи образац понашања у људском роду, образац који подразумева ограђивање од непријатних сазнања, и непреузимање одговорности за наопаке и неетичне друштвене праксе које угрожавају друге. И управо у том слоју, Ивањијев роман се развија у горку антрополошку студију, која подрива могућност утопијског пројекта окренут срећи већине.

---

<sup>37</sup> У чувеном интервјуу Новој Републици од 17. фебруара 1986. једна од најзначајнијих фигура књижевности о Холокаусту, Примо Леви, о овом је феномену рекао: „Како је могуће да је уништавање милиона људских бића извршено у срцу Европе без ичијег знања? Упркос разним могућностима да дођу до информација, већина Немаца није знала, зато што није желела да зна. Зато што, заправо, нису желели да знају. Сигурно је истина да немачки народ у целини није чак ни покушао да пружи отпор. У Хитлеровој Немачкој је био рапрострањен посебан кодекс: они који су знали нису говорили; они који нису знали нису постављали питања; они који су питали нису добијали одговоре. На тај начин, просечан немачки грађанин победио је и одбранио своје незнање, које му се чинило као довољно оправдање за приврженост нацизму. Затварајући уста, очи и уши, он је изградио за себе илузију незнања, којом је негирао своје саучесништво у догађајима који су се одигравали испред његових врата.“ Доступно на: <https://newrepublic.com/article/119959/interview-primo-levi-survival-auschwitz>

Па и у том контексту, он поменуте негативне историјске појаве сматра ситницом „у поређењу са читавом једном нусцивизацијом као што је појава вештачких људи. Јер, где је та граница, где се вештачко брише, а настаје право? И шта је то право, шта?“ (19) – уводећи тиме велики Пекићев антрополошки комплекс преиспитивања суштине људскости: где су границе основног идентитета људскости и у којој мери оно што створимо према своје обличју и за своје потребе – има право да претендује на људскост, ту нашу ексклузивну димензију. Тиме се додаје следећи значењски слој који преиспитује границе феномена људскости, настављајући се на, у том погледу богату, традицију научно-фантастичног жанра. Питања из овог регистра постављају се од култног романа Мери Шели до савременијих остварења аутора попут Филипа К. Дика, са световима андроида и репликаната који пледирају на заузимање истовредносне позиције са остатком човечанства.

Ивањи вешто интерполира ова два мотива: мотив друштвене свесности и кривице и фундаменталног разумевања саме суштине људскости: „Сви смо имали поверења у савршено управљање светом. Да се управља са једног места које се скромно називало Центар – и то не само помоћу електронике – то огромна већина није знала, није ни требало да сазна. Постоји ли кривица оних који ништа не знају, на основу тога што не знају ништа? Постоји ли уопште кривица? Везује ли се појам човека сам по себи за кривицу, за ону мистичну несхватљивост коју је одређена литература дотле формулисала као источни грех, док део човечанства у то није поверовао, тако да је онда тако и било?“ (38) Шта човека одређује као човека – да ли је то управо његова слобода која је онда увек, извесно, повезана са кривицом? Како се у том антрополошком контексту посматрају вештачки људи, који немају прилику да активно одлучују о правцу сопствене егзистенције?

У том кључу се елаборира и природа револуција: и у прошлости револуције су избијале због разлика међу људима. Биле су то углавном класне разлике: „Али то нису биле готово никакве разлике у односу на јаз који одваја људе од вељуди. За нас људе вељуди дуго нису и били никакви људи.“ (31) Приповедач отуда бива приморан да истражује разлике између људи и вељуди, и његови налази бивају у понечем парадоксални: док се људи који настају природним путем хране хемијски уподобљеном храном, насталом у лабораторији, која се много удаљила од свог природног предлошка, вељуди, настали у епрувети, једини имају право на месо убијених животиња и биљке: „/Ствар је важна по нашу ширу тему зато што су вељуди, ако се изузме то како се фабрикују, по свом начину живота уствари сличнији људима двадесетог века него ми, људи данашњице. Какав апсурдум! – али шта ја ту могу!/" (32) Мотивски комплекс човекове контроле над природом и његовог

удаљавања од њених закона биће широко заступљен у делу Борислава Пекића. Ивањи поменути комплекс користи у оригиналном кључу: вештачки људи показују парадоксалну блискост са природним начином живота, од ког се људска раса у потпуности отуђила.

Даље истраживање приповедача доводи до увида је вештачки створеном соју људи недостаје, међутим, темељ људскости – љубав, која се у роману афирмише као стваралачка сила: „И најзад ево најважније разлике између обичних и вештачких људи. Човек и жена воле се не да би имали порода него, ако се много воле, желе да ту своју љубав продуже кроз своју децу и да је учине бесмртнијом. Али извор из кога човек потиче је у сваком случају емоционалан, а тек затим физиолошки. Међутим, фалсификовање вељуди са врши рационалном вољом човека јер ће му бити потребни органи за трансплантацију, па иако је конкретно одлучивање одавно прешло у надлежност компјутерских система, остаје чињеница да је извор њиховог настанка толико различит од љубави.“ (32) Мотивишући велику друштвену промену љубављу једне жене за једног вештачки насталог човека, роман афирмише љубав као силу стварања и преокрета; револуционарни покретач живота, који је у врлом новом свету стодвадесетог века остао угашен човековим отуђивањем од великих емоција и драма.

Чак и приповедач који показује наклоност према соју вештачких људи, одбацујући склоност да се злочин над њима оправдава, није у стању да прихвати њихове разлике, нити је то у стању његова кћи, која у роману представља следећу, револуционарну, генерацију становника планете, и оне међу њима који су спремни да вељуде ослободе у име начела, али их ипак у друштвеном смислу не прихватају. Нова генерација жели нови почетак, у ком ће бити могућ повратак великих емоција, страсти и стваралачких гестова. Приповедач са опрезом промишља ове тенденције страхујући да би ове нове манифестације неумерености, одраније познате човечанству, изнова могле довести до насиља и ратова. Па ипак, ни нове генерације нису способне за овај енергетски захтеван пројекат, и остаје осећање да је именовање догађаја у роману „револуцијом“ донекле неумесно: настале друштвене промене су ситне и одвијају се постепено и еволутивно. Могао би се извести закључак да је то последица дугог изолованог живота човечанства, у коме људи живе у појединачним домаћинствима, често сами, километрима одвојени једни од других.

Ивањијев свет будућности је, наиме, једна радикално индивидуалистичка, отуђена цивилизација, у којој у контрадикцији стоји рано одвајање деце од родитеља, да би се гајила у колективним центрима, тзв. „Игралиштима“, да би потом, као младе одрасле јединке, наставили да воде изоловане животе у међусобно удаљеним стамбеним

јединицама. Мотив колективног одгајања деце, које на себе преузима држава, и разарање традиционалне породице није стран жанру. У Ивањијевом роману овај контраст између културе колективног одрастања и доминантно индивидуалистичке културе одраслог становништва посебно се не објашњава, али је њиме јасно имплицирана снажна контрола невидљиве државе која одгаја децу, а одрасле јединке држи изоловано, у систему у коме не постоје средства јавног информисања, него сваки грађанин релевантна обавештења добија индивидуалним путем. Већи део свог живота приповедач је провео, као и остали, не питајући се о механизмима друштвене контроле, доживљавајући свеprisутство улива централног компјутера у свој и туђе животе нечим најнормалнијим.

Тако постаје могуће да мимо сазнања већине грађана планете живи један паралелни друштвени поредак „вељуди“, одвојен на изолованим острвима, на којима се живи у ишчекивању да се буде „изузет“. Вељуди, без обзира на то што су настали из епрувете, не познајући оца и мајку, не развијајући полне карактеристике, успевају да развију читаву једну паралелну цивилизацију, са својим обичајима и веровањима, са својом проторелигијом у којој, кад некога одведу, он бива „изузет“, стављен у функцију и сједињен са божанским. Те идеје су толико снажне и укорењене, да у тренутку када их обавесте о њиховој слободи, они ту слободу не прихватају, јер им се њоме одузима сврха и смисао живота. Овде се отвара плодна антрополошка димензија, која сугерише да у развоју човека, без обзира којим путем он настајао, постоје неминовности и константе, и да једну од њих свакако представља религијска свест. Вељуди развијају друштвени контекст сличан раним племенским заједницама обичних људи: на неки начин, слично Пекићевим роботима, они понављају хумане историјске обрасце од почетка.

Остатак друштва не поставља питања одакле долазе резервни органи у њиховим клиникама, као што не поставља питања одакле долази храна, или возила којима се бесплатно сви служе, живећи у заблуди да могу отићи куд год пожелеле. Истина је другачија: живот се одвија у строго контролисаном свету, у коме један компликовани, отуђени компјутерски систем доноси уравнотежене одлуке о свим аспектима живота. Мотив отуђене технологије, која је превазишла знања и умења оних које опслужује није непозната конвенција научно-фантастичне књижевности. Он зачетке налази у делима попут више пута поменутог Велсовог „Времеплова“ (1895) у ком путник кроз време у далекој будућности затиче људску расу подељену на два основна слоја, која се могу тумачити и као потомци двеју подељених викторијанских класа, настањених у свету о чијој су технолошкој природи временом

изгубили рачун. У надземном рајском окружењу, које носи већ видљиве знакове пропадања и декаденције, живи друштво умно и физички закржљалих припадника виших и профињенијих слојева. Њих лови и једу мајмунолики становници подземља, потомци ниже и обесправљене класе. Важан мотивски слој у Велсовом роману јесте технологија: подземни свет озверених Морлока испуњен је машинеријом која омогућава да надземни свет функционише. Нико од становника надземног света не зна да управља тим машинама: користећи благодати технологије дуго времена, људи су заборавили тајне механизма које су сами у прошлости створили и технологија присутна у њиховим животима постаје отуђена и за њих непробојна тајна. Ивањијев приповедач парафразира једну од основних теза овог Велсовог дела: друштво засновано на централној отуђеној технологији постаје систем у ком људи полако тону у неку врсту „лењог задовољства у резигнацији“. Из тога се изводи закључак истоветан Велсовом: „да људске егзистенције у правом смислу нема без свесне борбе, коју морамо себи да повратимо.“ (111)

Сличан мотив налазимо у необичној визионарској причи Едварда Моргана Форстера *Машина стаје* (*The Machine Stops*) из 1909. године, која је написана као један од одговора на Велсов роман. У Форстеровој причи становници планете су изгубили могућност живота на површини Земље и сада живе у подземној цивилизацији, у изолованим собама, док њихове потребе задовољава комплексан технолошки апарат путем ког и комуницирају. Поред тога што визионарски најављује појаве попут интернета, прича указује на друштвени систем који се налази под радикалном контролом отуђене технологије, коју људска бића у једном тренутку почињу да обожавају као божански ентитет, заборављајући у потпуности да су је управо они створили на првом месту. Кварове који се на Машини појављују грађани подземног света нису у стању да отклоне, јер је у потпуности заборављено знање о њеном функционисању, и тако ова необична цивилизација долази до свог краја.

Ивањијев роман баштини овај мотивски комплекс: грађани његовог алтернативног друштва у контексту описане друштвене промене испољавају немоћ и незнање кад је у питању функционисање технологије која им омогућава живот. Суочени са моћним централним комјутером, цефалодрионом, који руководи свим виталним потребама друштва – одржава популацију на одређеном бројчаном нивоу правилном дистрибуцијом пилула за зачеће, обезбеђује следовања хране, пића и људских органа, одређује дозвољене и недозвољене трасе кретања, одржава оптималан број животињских врста и контролише сваки облик информација – људи остају немоћни да ишта промене. „Ми

смо покољење које је надрасло технику а уједно постало роб технике“ (160) – са горчином ће констатовати приповедач.

Цефалодрион не полаже рачуне људским бићима која су га у прошлости направила али више одавно немају представу о томе како тај систем функционише или како да га контролишу. Штавише, он је толико присутан у њиховим животима, да они одавно више нису у стању да самостално задовоље иједну од својих виталних потреба. Отуда у великој друштвеној промени о којој роман говори овај систем готово да и не страда, јер човечанство нема представу чима би га заменило: „Иако смо живели у веку који је проглашен срећним, веку љубави и узајамног поверења, знали смо да некакве контроле ипак има. (Нисмо знали да контрола већ одавно нема никаквог смисла, јер нема отпора и бунта, одавно је постала сама себи сврха, подаци се бележе, али више нема ко да их чита јер је ово друштво било толико уверено у себе да је сматрало да нема од кога да се брани. Иако је све знало, па сигурно и то да свако постојање садржи у себи и програмирану коначност, није могло да верује да смрт прети и њему.)“ (76)

Ивањијев свет којим управља свевидећа, свемоћна и свеприсутна машина најављује машинску цивилизацију Пекићеве *Атлантиде*, у којој читав свет робота и машина стаје онда кад се повуче једна полука закопана у амерички Олимп, заустављајући, према речима Ивањијевог приповедача, један сличан „монструозни апарат анонимне власти“. Зебња пред технологијом оличена у мотивском комплексу рата човека и машине представља констатну научно-фантастичног жанра. Оригиналан пишчев допринос варијацији овог мотива свакако је необична визија природе самог система, у чији су основ уграђени неименовани људски мозгови за које је у прошлости донета одлука да би могли на адекватан начин допринети његовом унапређењу. Плутајући у физиолошкој течности, ови мозгови су електродама спојени на језгро компјутерског система који управља светом. Лишени страсти тела, они предствљају очишћену људску вољу која, на основу објективних података, омогућава ефикасно владање према принципа разума. Приповедач, уједно и главни јунак ове повести, налази се у центру овог мотивског комплекса, као особа од које се очекује да свој, историјском свешћу обogaћени мозак, уступи цефалодриону на корист остатка човечанства. Њега, разуме се, таква идеја сасвим ужасава.

Како примећује Бојан Јовић, овај мотив, уједињен са мотивом одгајања људи као резервоара органа, омогућава комплексно читање односа који Ивањијева алтернативна цивилизација будућности испољава према феномену тела: „Пре свега, иако у суштини пост-индустријско, то јест утопијско, Ивањијево друштво наслеђује „индустријско“ виђење тела, у коме долази до нарушавања његових



граница спољним предметима/чиницима. Тел(есн)о је тако нешто што (у потпуности) не припада појединцу, будући да је у сваком тренутку предмет спољашњих, наиндивидуалних интереса. Сходно томе, слике јединственог тела и целовитог сопства се нарушавају: на једној равни тело се сада тумачи као функционални скуп делова – као машина (а машине као људи), при чему медицина добија задатак да старе делове замени новим. Човек се распада, део по део. Клиничко пресађивање органа замишљено је да би мењало истрошене делове када откажу. Тело сада представља „збир делова“ или „комада“ који на располагању имају „замене“ када се коначно потроше.“ (Јовић, 2011: 79, 80) Овај однос према телу понавља однос описан у Јовановићевом роману *Плати на носи*: тело је машина која се да поправити као и свака друга. Дехуманизујућа пракса одгајања људских бића за потребе индустрије резервних делова у виду људских органа – само је крајња консеквенца овакве логике. Такође, овим се најављује велика Пекићева тема.

У служби оваквог схватања тела јесте и обичајни културни аспект односа према човековој телесности и њеним потребама. Оне се, на равни исхране, задовољавају оптимално креираном лабораторијском храном која на усавршен начин подмирује све потребе организма, слично било ком другом гориву, из ког је сасвим искључен аспект чулног задовољства, док су „...људи у двадестом веку од исхране правили побожни чин, у коме су тражили и мит и задовољство.“ (Ивањи, 1980:25) Приповедач има потребу да елаборира феномен физиолошке глади, непознат људима његовог доба, али заступљен у давном времену двадестог века: „...уношење хране у организам, другим речима, борба против индивидуалне и опште глади, морало је да изазове психолошко задовољство, као неку врсту мале победе над смрћу. Да, над смрћу, јер тад се – рекох то већ – и мислило и говорило о смрти. А од глади се могло чак и умрети и сити су мирно подносили да се поред њих умире од глади.“ (25)

Баш као што и људи приповедачевог века мирно подносе да бића слична њима служе искључиво као резерва органа, људи двадесетог века нису се освртали на чињеницу да људска бића поред њих умиру од глади. Истовремено, показивали су чудну праксу разговора о темама болести, здравља и смрти, која у приповедачевом друштву будућности представља најстрожији друштвени табу. У светлости сазнања о контролисању протока информација о вештачким људима и пракси пресађивања органа, чини се да је тај табу донекле васпитно наметнут; али он представља и логичну консеквенцу живота у друштву у ком су срећа и пристојност главне етичке окоснице: „Наш свет је био бесконачно безбедан, савршен. Поготово кад бисмо избегавали да помислимо или макар речју поменемо поноре који су га окруживали.

Свет у коме се испуњавају све жеље – осим жеље за вечним животом, али се она иначе и не помиње, јер није пристојно помињати смрт. Свет у коме се тако *пристојно* живи. У ком је *пристојност* највећи идеал, па и сврха свега. Једно једино питање: *а зашто да ипак не буде другачије?* – могло је да уздрма темеље тог живота, да поремети ту свету безбедност која у ствари ништа није значила...“ (119)

Приповедач тиме назначује циљ њиховог друштва, склоног да због тог циља избегава одговорност и развијање полемике о биоетичким питањима, која су мучила људе двадесетог века: „али и то је просто потребно да би човечанство било и остало у добром расположењу, што најзад и јесте основни циљ нашег напредног друштва, можда уопште и нашег постојања.“ (29) Јасно је да је човечанство, између полова слободе и среће, одабрало срећу, као и да слобода долази са значајнијим бременом одговорности, док у случају друштва у коме су срећа и добро расположење основне вредности, удео одговорности мора изостати. Категорије слободе и среће остају етичке окоснице утопијских светова: неравнотежа између та два пола представља отворен пролаз ка дистопијском читању.

Роман на овом плану успоставља везу са једном од најпознатијих утопијских прича Урсуле Ле Гуин, *Они који одлазе из Омеласа (The Ones Who Walk Away from Omelas, 1973)*. У њој се, у виду необично узнемирујуће параболе, слика неименовано утопијско друштво у ком владају хармонија и равнотежа, али у коме, истовремено, сви грађани дубоко верују да та равнотежа зависи од излагања једног детета несхватљивој патњи. Тако се у једном подруму, давећи се у сопственом измету и глади, прекривено ранама, ваља дете за чије постојање знају сви грађани Омеласа, живећи у заједничком уверењу да је патња тог детета залога опстанка среће у њиховој друштвеној заједници. Они међу грађанима који не могу да поднесу мирeње са том ситуацијом напуштају Омелас и одлазе у непознатом правцу. Сви остали – читаво друштво – учествује у овој необичној завери која се не објашњава и не елаборира, узевши обличје тајанствене, скоро мистичне догме непознатог порекла.

Ивањи, аутор који је преживео ужасе Холокауста, потезе исти мотив у градњи алтернативног света у свом роману: становници његове утопије не знају али и не желе да знају откуд долазе органи који служе за поправку њихових изнемоглих тела. А и да сазнају, спремни су да релативизују ту чињеницу, узмемо ли у обзир да су вељуди настали њиховом заслугом. Затварање очију већине пред патњом мањине Ивањи слика као цивилизацијску константу: човек је биће које показује трајну склоност да затвара очи пред патњом другог и другачијег; већина није склона трагању за истином која ослобађа; већина не жели и не може да се носи са бременом слободе. Јунак долази до поражавајућег закључка о

цени друштвено усвојене идеје среће: „Јер сам схватио да је савршенство у животу људи могло да се постигне једино тако што се вештачки створила и раса жртава. (...) да ли би требало стргнути копрене, осветлити истину, проговорити о злу које се чини вељудима, бићима другачије рођеним од нас, али са истим могућностима осећања, који као да су задужени да уместо нас понесу бол васељене.“ (111)

Биоетичка проблематика тако још једном у српској књижевности постаје средство оспоравања утопијског. Ивањи је развија на широком плану, дајући историјат пресађивања органа и биоетичких питања од двадесетог века до оног у роману актуелизованог, стодвадестог. Ивањијев приповедач у томе на почетку испољава извесну ароганцију припадника своје цивилизације: „Увек сам био свестан колико је човечанство првих неколико векова људске историје било удаљено од сваке цивилизације, која би данас могла тако да се назове, па ме неразумљиви етички проблеми пресађивања органа нису узбуђивали. Варварство правремена. Та у петнаестом веку није још било дозвољено чак ни да сецирају лешеве, а како су онда хтели да ишта сазнају о организму? Све што је било ново дочекивано је са галамом конзервативаца да се непријатељство било ког проналаска могло поздравити као позитивно: као сигуран знак да се дошло до нечег што је по човечанство корисно и значајно. Сто двадесети век са својом успешном суперспецијализацијом, који стручњацима безусловно препушта све одлуке у оквиру њиховог домена, значи и све специфичне бригае, па и етичке природе, не може овакво варварство ни да замисли.“ (28, 29)

Ова приповедачева психолошка одбрана, утемељена у конвенцијама друштва ком припада, васпитно обликована и одржавана незнањем, бива срушена оног тренутка кад се он суочи са суровоћу доношења индивидуалне моралне одлуке – треба ли један вечовек да умре да би њему самом била пресађена јетра и да би он наставио да живи. Тајанствени доктор А, који представља још једну варијацију жанровски типског лика научника, немилосрдно суочава приповедача са истином: „Један вечовек треба да се закоље да би се вама пресадила јетра и да бисте ви могли да продужите свој живот, свој хоби историје. Своју егзистенцију на овој лепој планети.“ (44) Доктор А приповедачу открива дугу и мрачну историју пресађивања органа, која с почетка укључује узимање органа са осуђеника на смрт (ова етички упитна пракса се, према многим истраживањима, користи у данашњој Кини, земљи са једним од највећих неуређених тржишта у трговини органима), да би еволуција стварања органа достигла тачку креирања комплетних организама који служе као магацини живих делова организма.

У тој специфичној тачки, која је достигнута у приповедачевом друштву будућности, поставља се први пут и питање да ли и када такви организми постају људска бића, а сходно том и шта је то што уопште одређује категорију људскости: “Шта је то човек? Где је седиште оног што са поносом говори ја?... Само уз свест, па макар сведену на минимум, расли су организми који су били погодни рудници органа. (...) Тако је постепено створен нови сој – вељуди, вештачки људи.” (42,43) Ова пракса неминовно доноси нове етичке зебње: Ивањи отвара исто питање које пре њега дотичу Јовановић, Десница и Кош: постоје вреднији и мањи вредни животи. Живот лекара који је у прилици да спасава многе животе вреднији је од живота неког кога друштво оцењује као непотребног, и стога је оправдано узети живот да би се спасао живот, промишља Ивањијев приповедач. Управо ова логика отвара поље неслућених злоупотреба. Приповедач је свестан моралних импликација овог проблема и стога сматра оправданим промишљање старих религија о апсолутној вредности сваког појединачног живота.

Тако се, од почетног одбацивања биоетичке проблематике као застареле логике бившег света, приповедач окреће њеним разматрањима која дубоко осуђују ћутање друштва ком припада. У том смислу, смрт, крај физичке егзистенције, и човекова немоћ пред тим вечним питањем остаје константа утопијско-дистопијског комплекса у оквиру српске књижевности. Егзистенцијално интонирана разматрања о смрти и болести приближавају у том погледу Ивањија Десници: „Неизлечив? Зар неизлечив није свако, чим се роди, зато што ће морати да умре? Све смо старе болести савладали, дошле су нове и савладаћемо и њих. На стази бесконачности која води до вечности прешли смо већ неколико крупних корака. Али шта је неколико крупних корака у поређењу са бесконачношћу и са вечношћу? А те кораке прешли смо ми, не ја. Ја не као делић оног великог плурала који има своју свест и свој живот, само као ја сам, који ћу умрети.“ (82) Приповедач се среће са сазнањем да је свака смрт појединачна, свака патња индивидуална и да су као такве неискупљиве у контексту било ког колективног пројекта.

Отуда разоткривање механизма једног другачијег друштва, алтернативног друштвеног система будућности, које представља жанровску окосницу оличену у једном одређеном протоколу читања, као и сам темељ наратива, у Ивањијевом роману бива омогућено употребом приповедачке стратегије која слику тог света прелама кроз индивидуалну свест умирућег човека. Поглед приповедача који се опрашта са животом, пропуштајући друштвене проблеме кроз филтер непоновљивости сопствене индивидуалне егзистенције и драме коју та непоновљивост са собом носи у контексту идеје о смрти, динамизује слику света и обезбеђује мрачни егзистенцијални тон. Такође, на

употребљену приповедну стратегију утиче чињеница да се од приповедача тражи поновно овладавање писаном речју. Ове околности условљавају специфичан књижевни поступак, који се са доследношћу спроводи, пратећи идеју да поновни проналазак речи постаје средство преобликовања света.

Роман је тако доследно исприповедан у првом лицу: највећи део приповеда Ив, историчар са болесном јетром, док епилог пише Нана, његова кћи, након његове смрти, како би читалац стекао увид у промишљања следеће генерације становника Земље, и да би се дао другачији коментар на Ивову слику света. На почетку приче, лик приповедач се буди из несвестице и полако постаје свестан себе, сопственог тела и његовог положаја у непознатом простору у ком се нашао. Ова ситуација са предњег оквира романа постаје манифестација основне јунакове позиције: и о друштву у коме живи он не зна све и тек треба да открије његове скривене механизме. Отуда откривање јунаковог окружења представља окосницу нарације и логично је да оно отпочне од нулте тачке: откривања сопственог тела и свести. Значај тела се, како смо претходно показали, слојевито функционализује у даљем току наратива, а однос друштва према телу постаје окосница заплета.

Одмах на почетку открива се и необични задатак лика приповедача: „Велики савет ми је дао задатак да напишем упоредну историју двадесетог и стодвадесетог века. Не да је издиктирам, не да је снимим, него да је напишем. Али – као што запажам – проблем није само у техничком погледу несавладљив или скоро несавладљив: како практично да научим да пишем, а затим на ком језику, којим словима?“ (8) Откриће да главни јунак има задатак да писањем своје хронике заправо поврати саму вештину писања и читања, до стодвадесетог века сасвим заборављену, и да тиме васкрсне сам појам писане речи, не само што утиче на стил и дикира укупну стратегију приповедања у Ивањијевом роману, већ постаје и новооткривено средство разумевања и читања света и, са становишта јунака, упознавања себе самог и тајни сопствене личности. Даље, ова стратегија функционализована је у контексту разоткривања и деконструкције света двадесетог века, коме припадају аутор и претпостављени читалац.

Необична делатност поновног учења слова представља малу револуцију у оквиру оне веће, друштвене, описане у роману. Сазнајемо да се и одређен број људи обучава за улогу читалаца. Тако поред претпостављеног двадесетовековног читаоца, имамо и назначене ликове читалаца из стодвадесетог века, који управо савладавају тајанствену вештину читања. Људи будућности поруке примају непосредно својом свешћу и у потпуности је престала потреба за компикованим саопштавањем мисли језиком фиксираним у текст.

Уместо тога људи користе специјалне машине, „вевијуге“ које наслањају на свој мождани систем како би примали информације и сазнања која су „усвојени арсенал сазнања човека“.

За приповедача је отуда откриће да је научник двадестог века морао да чита: „Значи да посматра скупину малих симбола – слова. Да их прати погледом (били су нанизани у редове) и да, најпре сричући их у себи, створи акустички феномен говора. Да сам себи *исприча* податак и да на тако комплексан и посредан начин, који се, додуше, код за тај посао истренираних људи оног времена обављао у приличној мери аутоматизовано, дође до свог жељеног сазнања.“ (8) Управо ово коментарисање живота у двадесетом веку са позиције далеке будућности, уз постепено разоткривање необично устројеног света двадесетог века, постаје главни основ за развијање оног посебног протокола читања који подразумева свако научно-фантастично и утопијско дело, а који се завршава осцилацијом повратне информације.

Приповедачка стратегија у Ивањијевом роману тако подразумева двоструку игру која омогућава поменути осцилацију повратне информације: замишљени лик приповедач, који живи у свету двадесетог века, пише за замишљене читаоце свог доба (за које претпостављамо да се упоредо обучавају за заборављену вештину читања) упоредну историју двадесетог века – века ком припада аутор романа и њему савремени читаоци. Тиме се отвара могућност да се социјалне датости двадесетовековног друштва замишљеним читаоцима далеке будућности представе као датости далеке, не баш сасвим разумљиве варварске прошлости; а тиме се, опет, код аутору савременог двадесетовековног рецепијента ствара предуслов за одређени протокол читања који доводи до осцилације повратне информације. Датости себи савременог друштва читалац сагледава у новом светлу и према њему гради неизоставан критички став.

Тако се као потпуно бесмислене и неразумљиве описују институце које Ивањијев двадесетовековни читалац подразумева као неопходности свог света, од институција приватне својине до односа према храни и пићу, болести и смрти, сексу и задовољствима. Приповедач са велике дистанце од десет хиљада година испољава невино неразумевање за нама тако обичне институције војске и ратних дејстава, личне својине и поседа, и, у оквиру тога, за склоности ка материјалним статусним симболима, оличеним превасходно у аутомобилима (сетимо се сличне друштвене критике код Коша), за идеје о каријерама и звањима, браковима и државном мешању у питања интимних односа међу људима. Необичном се сматра околност да у контексту двадесетог века једни поседују вишак добара док други умиру од глади: „Потпуна једнакост у остваривању свих жеља свих људи тако је давно постигнута

да само појединци знају да је некада било другачије.“ – из свести људи приповедачевог доба нестала је сама идеја о неједнакости, глади, браку, робно-новчаној размени, јавном мњењу и сл. У питању је један сасвим другачији свет, а употребљена приповедна стратегија савршено је оперативна у описивању и наглашавању тих разлика. (69)

Приповедач сматра да би људи двадесетог века његов живот сматрали идиличним, јер сваки становник стодвадесетовековне утопије одужује свој дуг друштву трогодишњим радом да би након тога уживао у одабраном хобију до краја живота; на супрот томе, људи двадесетог века давили су своје потенцијале у бесмисленом и нефункционалном школовању које се завршавало у трошењу живота на послове које у основи не воле. Утопија стодвадестог века подразумева учење кроз игру, мали дуг према друштву у виду обавезног рада и потом опредељивање за одређени хоби. Потребне свих су подмирене на једнаке и праведне начине, а одлуке о свему доноси централни компјутер, лишавајући људе извесног удела слободе, али и одговорности.

Свестан да је један од снова људи двадесетог века било ослобађање рада, приповедач прилази разматрању различитих социолошких и културолошких питања, покушавајући да појми несхватљиве категорије обесправљених друштвених класа, које почивају на необичној идеји да једни треба да раде за друге. У његовом друштву, идеја о продаји рада је у потпуности напуштена, и приповедач продају рада, ту чудну тековину далеке прошлости, сагледава у контексту друге, подједнако неразумљиве категорије: проституције. И у овим елементима почива субверзивна природа Ивањијевог текста, који изједначава продају рада са проституцијом, а потребу његових двадесетовековних колега историчара да напредују у каријерама додајући свом имену академска звања – са подједнако неразумљивом праксом војних чиновна.

Истовремено, иста ова околност, омогућава још један слој приповедне стратегије: метанаративно освешћивање самог чина писања. Тако овај научно-фантастични текст постаје уједно сведочанство о стваралачком процесу, који извире из необичне тежње приповедача да буде више од пуког бележника и хроничара револуционарних догађаја из незамисливог стодвадесетог века: он жели да се окуша као истински писац, јер верује да само естетска функција текста може бити довољна мотивација да се цивилизација тексту уопште изнова врати. Отуда ће он већ на почетку саопштити: “Мени је овде стало до нечег другог – признати да у свему томе налазим некакве естетске вредности и баш због тога сам радо и прихватио наизглед потпуно бизарну идеју, да покушамо да читање и писање вратимо у практичну употребу.“ (9)

Писана реч никада није била потребнија: приповедач осећа да наступа доба када ће она изнова бити значајна за људска бића која су је негде успут, у дугом одсеку историје током ког су развила друге облике комуникације, једноставно превазишла и изгубила. Са њом, са уметношћу писане речи, нестала је, међутим, и арома живота, а свет потонуо у једнозначност и досаду. На почетку се отуд назначавала значај повратка писане речи у преломном периоду у ком се човечанство налази: „А стојим пред историјским периодом – баш као у тамним правременима – када ће људском роду емотивност и маштовитост опет преко бити потребне ако жели да се одржи на овој планети (...) ако после толико десетина векова први пут спроведе један експлозивни друштвени преокрет, какав би се у оном мрачном двадестом веку који треба да цитирам највероватније означио као револуција. Ако сам добро разумео поруку оне древне историје, те такозване револуције обично би покретала тумачења неких речи или саме речи.“ (10)

Тако Ивањијев роман посаје и велика афирмација самог књижевноуметничког текста, и демонстрирање вере у његову превратничку моћ. Да би то остварио, писац је погледао далеко у будућност, у човечанство које је одлучило да не пише и не чита, јер има могућност да све потребне информације прима, уз помоћ софистициране технике, у менталном смислу много непосредније него што је то икада било могуће постићи читањем написаног текста. Па ипак, читање уметничког текста тиме не престаје бити јединствено, непоновљиво и ни са чим другим упоредиво искуство. Приповедач, који изнова проналази ту стару и заборављену вештину, спознаје њену незаменљиву вредност, и отуда велико место у роману заузимају његове аутореклесије у којима се детаљно коментарише сопствени стил писања и неодумице о поставкама у тексту.

Тако приповедач, примерице, исповеда своје непознавање технологије и понавља ограђивање од техничких детаља, као да је и сам свестан произвољности кад у исту реченицу стави „радиоактивна и хормонална зрачења“ демонстрирајући оно што је о формалним особинама језика научне фантастике писао Десница. Такође, овај хроничар далеке будућности, који изнова учи да чита и пише, кроз цео текст романа освешћује своју неконтролисану склоност ка дигресијама и честом скретању са теме. Међутим, управо ова особина текста омогућује нам да се са алтернативном природом приповедачевог друштва детаљно упознамо. Јер то друштво је, у складу са претходно назначеном поетиком жанра, један од главних „јунака“ текста, а о њему највише сазнајемо непрекидним скретањима са теме.

Приповедач верује да би се његов текст према старој подели могао назвати „вулгарном прозом“ и бави се некадашњим, двадесетовековним



феноменом фусноте, услед чега му се чини да би се само мали део његовог текста у строгом смилу могао сматрати главним, док би већи део потпао под фусноту, као нешто додатно и са становишта основне информације редувантно. Текст романа је прожет најразличитијим метакоментарима сопственог писања, стила и списатељских намера: „Ако бих тачно знао зашто пишем све би било лакше. Али не знам. То јест не знам шта ми је важније: да ли само да саопштим чињенице или и да забавим читаоца. Сада је изречено. Да, хтео бих да забавим. Хтео бих да у читаоцу изазовем допадање, а не претежно задовољену радозналост. Хтео бих да ме читалац воли зато што сам му приредио часове пријатног расположења, мање ми је стало до тога да ми се диви зато што сам умео да му кажем нешто што није знао, а без мене никада не би ни сазнао. А све је то важно и преважно зато што у зависности од тога шта желим да постигнем – забаву или поуку – зависи и редослед којим чињенице морам да прострем пред публику.“ (13, 14) Процес књижевног стварања деконструира се од самог почетка: употребљени књижевни потупак зависиће од ауторове намере – то освешћује овај књижевник почетник, у далекој будућности човечанства, у којој је нестала писана реч.

Као нарочита особина приповедачевог стила отуда се јавља мноштво заграда, од којих су неке сасвим оригинално решене, са циљем потцртавања његове потребе за дигресијама: „(Управо запажам да ове моје заграде на застрашујући начин почињу да попримају све негативне особине које сам приписивао фуснотама. Па нека све иде дођавола /Не све које сам малопре објаснио, него ово овде обично „све“, дакле, ништа нарочито./ //Мораћу да унутар редовних заграда користим и разне друге врсте подзаграда, на пример, као што сам то управо учинио./“ „(Ах да и то сам већ рекао, не знам да ли су оваква понављања стилска финеса или стилска рогобатност, али у граматикама се каже да одређене стилске грешке, на пример плеоназми, могу да буду и врлине па сами оцените шта и када.)“ „... (примећујем да сам се потпуно навикао на ово својевољно стављање заграда, јер то сад чиним без бриге савести, надам се да сте се навикли и ви.) (...) (Овде се спремите за подужи текст у загради. Знам да се излажем опасности да ми се озбиљно замери како сувише говорим о себи, а сасвим недвољно о својој теми, о упоређивању двадесетог и двадесетог века. (...) већ сам нагласио да је ово први покушај писања после близу двадесет хиљада година.“ (29-30)

У том духу даје се историјат експериментисања са компјутерским генерисањем књижевног стила, који, према сведочењу приповедача, није дао никакве резултате. Компјутер који је овладао језиком великог писца, са свим његовим стилским и лексичким особинама, није био у могућности да генерише ново релевантно дело. Отуда је писање сасвим и престало: јер је престала потреба за саопштавањем „а уживања су се

могла створити и на други начин“ (31) Сви ови мотиви говоре у прилог томе да је Ивањи велику пажњу у роману посветио самом феномену списатељског заната, ставивши та разматрања у један жанровски необичан облик. По тој особини, његов текст је близак, пре свега Десничиној причи о Атханатику, али и метанаративним стратегијама Ђорђа Јовановића.

Сама приповедачева животна позиција значајно утиче на приповедање, које је снажно обојено његовим личним искуствима. Он није мирни објективни хроничар велике друштвене промене, већ и интимни саговорник свог потенцијалног читаоца, суочен са извесном скором смрћу због отказивања јетре. Ово његово стање коинцидира са револуционарним временом у коме се људима ускраћују органи одгајени у телима вељуди. Његово писање обележено је моралном дилемом али и снажном жељом за животом: приповедач протагониста и друштво у коме живи на прагу су велике промене, која за њега ипак значи болно скраћење живота: „Могао бих да кажем да бих желео да што дуже живим, макар само да видим какао ће се све ово завршити. Истина је, међутим, да ја хоћу да живим и без неког правог разлога. А, истина је, такође, да морам рачунати са могућношћу да просто изненада умрем. Чак и у току овог писања. (...) Већ и због тога би овај текст морао да буде написан тако да би његово настављање сваког тренутка могло да се повери неком другом, иначе цели труд неће имати готово никаквог смисла.“ (15)

У питању је још један тематски слој који Ивањија у великој мери, као што је претходно поменуто, приближава делу Владана Деснице: приповедач је преокупиран разматрањима смрти, пре свега своје сопствене, а онда и њеним укупним значењем у човековој егзистенцији. У приповедачевом свету болест је табу, о њој се, као ни о смрти никада не говори – „није било пристојно говорити о њему, јер разговори о здрављу у ствари не постоје, они су увек само обавештавање о болести а човечанство се дуго учило да о оном што није лепо а неумитно не треба говорити“ – у те нелепе а неумитне ствари спадају смрт, болест, самоубиство и суочавање са постојањем бића која се одгајају као резерве органа. У контексту у коме, дакле, приповедач није у могућности да са најближим пријатељем проговори о сопственој болести и скорој смрти, или о самоубиству вољене жене – он све то може, у интимној исповести, поверити замишљеном читаоцу, користећи један до тада непознат канал за исповедање – писање.

Писање постаје алиби да се искажу све иначе неисказиве ствари, и да се сруши сваки табу. Имајући као изговор писање упоредне историје, приповедач ће свог стодвдесетовековног читаоца саблажњавати подацима да су људи некада имали „варварски обичај да се посећују у болницама“. Приповедач ће гледати да афимрмише себе као вероватно

јединог становника свог света који поседује сазнање о тој несхватљивој пракси бивших цивилизација: „Али – са друге стране – само ја, као чудак, а никако као такозвани нормални и просечни човек, могао сам да постанем стручњак за тако неприродну науку као што је копање по прошлости, као што је историја.“ (24) Сви ови приповедачеви потези служе, иначе нечувеном изрицању сопствене основне зебње: „Па сам чак и на најнеизговорљивије помишљао: на смрт. О смрти апсолутно нисмо разговарали, трудили смо се да не мислимо о њој. Умире се само једном, осим ако се бојиш смрти. Ако је се бојиш за живота, непрекидно умиреш.“ (23)

Само необични, изнова пронађени чин писања пружа приповедачу алиби и могућност да се бави сопственим интимним питањима која се никад не износе пред друге, а међу које, у савршено уређеном свету будућности, спада сопствена болест и смрт. Свестан сата који откуцава са сваком пилулом узетом да би се смањили болови у јетри, приповедач чак даје извесне савете свом потенцијалном наследнику, који би морао да усвоји писање у форми првог лица и да каже нешто о себи, са констацијом да сматра да га већ његов начин казивања у довољној мери представља као личност, па можда друге појединости нису ни потребне.

Роман афирмише уметност писане речи на неколико нивоа: пре свега, писање постаје деконструкција света и основно средство за његово разумевање; оптички инструмент за дубоки поглед у себе самог; последња могућност заобилажења наметнутих табуа и исповедни канал за неизговорено. Напослетку, писање је, пред лицем неизбежне смрти, стваралачки чин кроз које човек оставља спомен о себи. Тако Ивањијев роман, у нескладу са својим жанровским прерогативима, постаје велика похвала писању, есеј о стваралачком чину писања, врхунећи у једноставном епитафу на приповедачевом гробу, којим се парафразира позната библијска мисао: „На крају остаје реч“. Символички узев, приповедач ове необичне повести, који је уједно први писац након десетина хиљада година, постаје први човек чије тело није дезинтегрисано, већ сахрањено као у прошлости – дакле први човек са надгробним спомеником. Још једна потврда да човек спомен о себи подиже искључиво речју и стваралачким чином.

Приповедачева судбина постаје коментар света из ког је истинско стваралаштво одавно потиснуто и непотребно. Човечанство лишено борбе за опстанак постаје истовремено неспособно да ствара. У том контексту, Ивањијев роман даје једну могућу пројекцију, тако блиску оној Пекићевој, нудећи као решење престанак дељења пилула за зачеће и коначни крај људске врсте, чије је постојање, будући некреативно, постало беспотребни и нефункционални терет планети. Приповедач предвиђа да ће роботски и компјутерски систем наставити да ради, а

онда ће се, као и у Пекићевој 1999 природа побринути за поновни настанак живота, као што то одувек ради: „и вероватно би биолошка игра, као што се то ко зна кад, ко зна где у васиони једном већ догодило, створила новог становника опустеле планете, коју би дезинтеграциони несавладиви слојеви вештачког појаса изнад атмосфере бранили од сваког насељеника из дубине свемира.“ (150)

Ивањијев роман, написан почетком осамдесетих, као да гледа у крај социјалистичке утопије, у нејасне обресе друштвеног преврата који ће се завршити рушењем читавог Источног блока, и са њим, једног система вредности и стила живота. Баш као што роман предвиђа, тај преврат неће имати облике истинске револуције, у њему ће бити нечег млаког и дезинтегришућег, што ће онемогућити настанак истински нове парадигме, али и повратак на стару. Свет ухваћен у раскораку тихе катастрофе, који је писац насликао, рефлектује доба у ком је ово дело настало, природно се надовезујући на праксе критичке утопије присутне у претходној деценији, али и на дела која му у контексту утопијско-дистопијског комплекса српске књижевности претходе.

Са Јовановићем и Десницом Ивањи дели биоетичке преокупације, са Јовановићем, Десницом и Кошем проблематизовање неједнакости пред лицем смрти, са Кошем мотив система друштвене контроле. Са Пекићевим капиталним делом које му следи, Ивањијев роман дели визију отуђене технологије која управља машинском цивилизацијом, одвојеност човека од природе и историјску свест која свет посматра у контексту могућности понављаних апокалипси. У том погледу, *На крају остаје реч* представља незаобилазан беоцуг у разумевању смисла и места утопијско-дистопијске књижевне праксе у систему српске књижевности.

## 5. РЕПРИЗИРАЊЕ КРАЈА СВЕТА: АНТРОПОЛОШКЕ ПОВЕСТИ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

### 5.1. БИОЕТИКА У КОНТЕКСТУ РАТА СА ПРИРОДОМ У *БЕСНИЛУ* (1983)

Од писаца који улазе у фокус овог рада Борислав Пекић (1930-1992) свакако је најзначајнији и најизучаванији. Отуда посебан изазов у контексту овог истраживања представља покушај да се поглед на Пекића унеколико сузи и што прецизније усмери на припадност овде изучаваном жанру. Чак и при таквом изучавању једног специфичног аспекта Пекићевог дела, немогуће је исцрпети богатство његовог значења. Рецимо то овако: ако су дела овде изучаваних писаца посебне земље и културе – Пекићево се дело намеће као огромни, неиспитљиви континент. Писац чије је дело у самом врху канона српске књижевности двадесетог века, не престајући да својом разгранатошћу и богатством привлачи посвећене изучаваоце, дао је вероватно најважнији допринос и утопијско-дистопијском комплексу у систему српске књижевности.

Пишчева одлука да се окрене овој врсти поигравања са жанровском књижевношћу наишла је испрва на једну врсту изненађења код савремених критичара, иако је Пекић кроз читав свој књижевни рад практиковао оригиналан прилаз жанровском означавању своје прозе. Сам писац је био свестан извесних стваралачких ризика ове методологије, којом се, при писању свог комплексног антрополошког трокњижја, одлучио за експериментисање са жанровима „ниже“ књижевности: „У погледу *Форме*, ове три књиге су покушај да се на жанровским темама, посредством све уметничкијег рукописа, постигне неко јединство „пара“ и „чисте“ литературе. Другим речима, да се, уз поштовање *Правила игре*, пара-књижевност пише формалним средствима праве, да, тако, и постане – права. Пут личи ходању по жици и ни најмање није једноставан. Сваки се погрешан корак плаћа. Ако вас омаме дубине (садржаја) и могућности покрета (форме), пашћете у амбис књижевног ексклузивитета, па и неразумљиви постати; а ако се, пак, по разапетој жици (приче) исувише спретно, вешто, лако крећете, упашћете у клишетиране, стереотипне покрете имитатора, чија је акробатика успела само зато што је на исти начин већ безброј пута опробана.“<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Из интервјуа са Бориславом Пекићем „Кроз 1984. одавно смо прошли“ – разговор водио З. Зима за „Вјесник“, Загреб, 1. 2. 1985. Доступно у: Борислав Пекић, *Време речи* (1993) и на [www.borislavpekić.com](http://www.borislavpekić.com)

Од првог романа, *Време чуда*, објављеног 1965. године, Пекић се суверено кретао просторима мита и историје и различити слојеви тог пута описани су у нашој критици и науци о књижевности. Посебна пажња је у том контексту поклањана и пишевој склоности да на различите начине жанровски фиксира своју романескну прозу, па је отуда *Време чуда* „повест“, *Ходочашће Арсенија Његована* (1970) „аутопортрет“, *Успење и суноврат Икара Губелкијана* (1975) и *Одбрана и последњи дани* (1977), „новеле“, *Како упокојити вампира* (1977), „сотија“, а *Златно руно* (1978-1986), „фантазмагорија“ у седам томова, коју многи сматрају једним од најзначајнијих савремених прозних остварења код нас.

Како запажа Петар Пијановић, у својој темељној студији *Поетика романа Борислава Пекића*, осврћући се на пишеве ставове: „Разлог оваквом разврставању Пекић налази превасходно у тврдњи да је термин 'роман (...) изгубио сваку везу са литературом и постао ординаран комерцијални израз којим се као чаробним плаштом покрива свака прозна форма. Благодареди томе књижевна морфологија је у потпуном распадању'. Запажање је индикативно и додатно оснажује већ изражену сумњу да се установи посве ваљана типологија форми којима је роман надређена родовска одредница.“ (Пијановић, 1991:19) На ову пишеву склоност ка оригиналном тумачењу сваког појединачног романескног дела ваља скренути пажњу јер се она чини нарочито значајном са становишта Пекићевог антрополошког трокњижа у коме се запажа жанровска полиморфност, а којима писац додељује одреднице „жанр роман“ за *Беснило* (1983), „антрополошки роман“ за *1999* (1984) и „епос“ за *Атлантиду* (1988). Она указује и на једну иманентну стваралачку смелост која је подразумевала отвореност за усвајање и преобликовање конвенција „нижих“ књижевних жанрова.

Иако је *Беснило* изазвало одређено изненађење критике, која је одмах препознала да се ради о остварењу другачијем у односу на претходни пишев опус, највише управо стога што посеже за конвенцијама из претходно поменутог Лемовог „нижег царства“, наша академска критика као да је уједно избегавала да те конвенције ближе испита. Пекићево дело је читано са становишта анализе приповедачких стратегија везаних за поигравање ауторством (увођење још једног приповедног гласа у лику писца Daniela Leverquina, хроничара епидемије беснила на аеродрому Хитроу), односа према миту, тумачења библијског подтекста, изражених антрополошких идеја, коришћеног језика, стављано је у контекст целине пишевог опуса<sup>39</sup> – али, како ће се

---

<sup>39</sup> Упор. нпр. Алексић, Милан (2006), Ахметагић, Јасмина (2001, 2006), Батуран, Радомир (1986) Бошковић, Драгана (2010), Владушић, Слободан (2002), Ђерговић Јоксимовић, Зорица (2010, 2011)) Лојаница, Марија В. (2011).

показати, понајређе у контекст самог *жанра* на који је Пекић јасно алудирао својом почетном одредницом.

Ово избегавање интересовања да се *Беснило* тумачи у том кључу може се, највероватније, приписати већ поменутом одсуству афинитета академске критике за проблеме „нижих“ жанрова. Овде немамо намеру да оспоравамо неупитну чињеницу да се писац попут Пекића конвенцијама оваквих жанрова користио са искључивом намером да их функционализује пратећи сопствену стваралачку агенду која са уобичајеним жанровским исходиштима има мало везе. Ипак, остаје отворено питање: на који начин је то чинио и у којој мери је тај начин значајан за разумевање укупног смисла овог Пекићевог дела?

У једном од радова који поближе испитују однос *Беснила* са научном фантастиком налазимо пример најчешћег погледа на Пекићев роман, понављан кроз различите критичке радове: „Сам Пекић је постављајући на почетку дела одредницу „жанр-роман“ и имајући у виду негативност као вредност таквог става, указао на повезаност са „ниском“ литературом. Та повезаност огледа се у коришћењу елемената (углавном тематско-мотивских) популарних жанрова као што су: детективски роман, шпијунски роман, политички трилер, научна фантастика... Пекић у *Беснилу* успешно спаја „високу“ и „ниску“ литературу узимајући из прве врхунску форму, а из друге тематику, интересантну и актуелну.“ (Алексић, 2004: 139) Овакви погледи, истичући жанровску полиморфност и неупитну значењску слојевитост овог романа, као и његову несумњиву књижевну и естетску вредност, пропуштају да увиде не само да форма дела долази из простора жанра, од ког баштини концепт спознајног онеобичавања, већ и везаност *Беснила* за један одређени, специјализовани поджанр романа са којим Пекићев роман води живи дијалог и на чијем је фону у највећој мери осмишљен.

Верујемо, наиме, да је могуће устврдити да се одредница „жанр-роман“ којом сам писац означава *Беснило* пре свега односи на прозне појаве које се означавају као *роман о вирусу убици (killer virus novel)*, *биотрилер (biothriller)*, *медицински трилер (medical thriller)*, *роман о куги (plague novel)* – а који се, шире узев, заједно са сличним појавама из других области (филма, публицистике, медијског дискурса) у студијама културе понегде означавају као *наративи избијања (outbreak narrative)*. Дистопијски потенцијал овог поджанра не треба посебно наглашавати. Он је близак апокалиптичној и постапокалиптичној научној фантастици која тематизује слом цивилизације путем неког катастрофичног догађаја, и у том смислу посебно – роману катастрофе.

У зависности од преовлађујућих елемената конкретног наратива, роман о вирусу убици свој израз налази и у контексту дистопије, уколико је усмерен на социјалне импликације неке замишљене катастрофичне епидемије, или пак у контексту „тврде“ научне фантастике окренуте природним наукама, онда кад је такав наратив окренут научним импликацијама везаним за тематику бављења микроорганизмима (у том погледу, даљим излишним уситњавањем термина, јавља се чак и термин *микробиолошки трилер (microbiological thriller)*, који се понегде чак сматра најнаучнијим поджанром научне фантастике). Пример за потоње био би класик поджанра *Андромедина сој (Andromeda Strain, 1969)* Мајкла Кричтона (Michael Crichton) у коме се јавља фасцинација високотехнолошком лабораторијом, главни ликови су група научника, а заплет је окренут научном откривању природе тајанственог неземаљског патогена.

Зачетник овог поджанра изнова је Мери Шели, која је након чувене књиге о Виктору Франкенштајну написала роман *Последњи човек (The Last Man, 1926)* у ком описује апокалиптичну визију будућности у којој је планета похарана страшном zarazом. У роману се Шелијева користи „приређивачком“ приповедном стратегијом у којој се њено ауторско ја јавља као приређивач пророчког рукописа нађеног у једној пећини у близини Напуља, да би остатак романа био исприповедан у првом лицу – гласом лика који живи на самом крају двадесет и првог века. Роман Шелијеве, као зачетник читаве једне мотивске линије у жанровској књижевности, носи важан нуклеус каснијих преиспитивања у контексту овог поджанра. За нас је овде најважније то што Шелијева човека измешта из центра универзума и преиспитује идеју о привилегованој позицији човека у односу на природу, која се, нарочито на Западу, практично идеолошки подразумевала. Роман је свакако данак добу у коме је настао, које сведочи постепеном гашењу луча просветитељства и разочарењима у могућност темељне промене света, нарочито оне револуционарне, јер се до тог тренутка јасно виде антагонизми и мане проистекли из пројекта Француске револуције. Проблематизовање односа човека и природе и крхкост цивилизације од почетка представљају окосницу ових наратива.

Ово специфично одређивање се у контексту Пекићевог дела чини нарочито важним, јер је писац, како ће се показати – баш попут свог негативног јунака који је рекомбинацијом вирус беснила усавршио до непобедивости – свесно рекомбиновао елементе управо овог специјализованог поджанра, изградивши од њих усавршени продукт високе канонске књижевности. Сви други употребљени елементи узети из жанрова популарне књижевности – детективског романа, политичког трилера, шпијунског романа – према овом основном стоје у подређеном



односу. *Беснило* је, пре свега, роман о вирусу убици, он баштини круцијалне поставке тог специјализованог поджанра, улазећи са њима у различите врсте односа, додељујући им нова значења, неретко их критикујући и превреднујући. Пекићев роман отуда се мора читати као дијалог са читавом једном, у нашој критици превиђаном, традицијом жанровске популарне литературе која отеловљује човеков исконски страх од масовног уништења и страдања услед неке непобедиве болести.

На рубовима интердисциплинарних студија културе од деведесетих година наовамо развија се поље које бисмо неформално могли означити као „студиј заразе“ (contagion studies)<sup>40</sup> градећи мост између медицине и хуманистике. У својој познатој књизи *Заразно: културе, преносиоци и наратив избијања* (*Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, 2008) Присила Волд (Priscilla Wald) испитује кључне примере онога што, узимајући различите случајеве кроз историју, означава термином „наратив избијања“ (поменути *the outbreak narrative*, који смо у двоумљењу склони да, у духу српског језика, можда ипак преводимо и као „наратив избијања заразе“). Волдова анализира парадигматски наратив који се јавља у широком пољу научног, публицистичког/медијског и фикционалног (књижевног, филмског) дискурса. Наративи избијања заразе укратко тематизују процес који почиње појавом болести, прате њено ширење и завршавају се њеним обуздавањем, генеришући знање о инфективним болестима, обликујући одговоре на епидемиолошку ситуацију, и сликајући утицај који на друштво оставља епидемија или њена претња. Иако је ауторкина анализа усмерена на различите дискурсе у оквиру којих се

---

<sup>40</sup> Присила Волд (Priscilla Wald) сматра се једним од најзначајнијих имена у овом уском пољу изучавања, које улази у домен студија културе у чијем је фокусу медицинска тематика. Примерице, уређивала је специјални број *Америчке књижевне историје* који се бави односом заразе и културе („Contagion and Culture“ - *American Literary History*, 14.4 [2002]). Поред Волдове, значајно је поменути и збирку есеја *Зараза: историјске и културне студије* (ур. Alison Bashford и Claire Hooker - *Contagion: Historical and Cultural Studies*, New York: Routledge, 2001) и *Синематска профилакса: глобализација и зараза у дискурсу светског здравља* Кирстен Остер (Kirsten Ostherr, *Cinematic Prophylaxis: Globalization and Contagion in the Discourse of World Health*, Durham, NC: Duke UP, 2005), а нису без значаја ни следећи радови: Lisa Lynch, "The Neo/bio/colonial Hot Zone: African Viruses, American Fairy Tales," *International Journal of Cultural Studies* 1.2 (1998): 233-52; Heather Schell, "Outburst! A Chilling True Story about Emerging-Virus Narratives and Pandemic Social Change," *Configurations* 5.1 (1997): 93-133; Nancy Tomes, *The Gospel of Germs: Men, Women, and the Microbe in American Life* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1998); Iliana Alexandra Semmler, "Ebola Goes Pop: The Filo virus from Literature into Film," *Literature and Medicine* 17.1 (1998) и сл.

књижевноуметнички нарочито не издваја, она ипак речито сведочи о значају овог феномена и на плану књижевних студија.

Напор Волдове и других аутора са сличним интересовањима указује на могућност да изучавање феномена заразе у контексту савремене хуманистике добије право грађанства, већ и на основу тога колико нам однос према претњи коју означава високо заразна и смртоносна болест говори о друштву у коме живимо: „Како епидемиолози прате путеве микроба, они уједно каталогизују просторе и интеракције глобалне савремености.“ (Wald, 2008: 2) На одређени начин одговор на угрожавајућу болест увек је много говорио о карактеристикама друштва кроз историју. Овај феномен повезан је са дугом историјом популарне нефикционалне литературе о заразама, али и развијању академског интереса за нове болести са снажним културним утицајем, међу којима најизразитије место заузима ХИВ. Поље овог наратива отуда представља природан простор за развијање антрополошких опсервација, анализу људског понашања у контексту социјалних померености услед напада невидљивог непријатеља који, за разлику од других катастрофичних сценарија, вреба изнутра, из сопственог тела. Отуда је логичан Пекићев избор да своју антрополошку трилогију отпочне управо са наративом који уједињује радикалну индивидуалну телесну анксиозност са колективном анксиозношћу изазваном могућношћу нестанка читаве врсте.

Кад је у питању савремено доба, Волдова нуди серију студија случаја, од наратива избијања заразе везаних за епидемију ХИВ-а, до оних који су се тицали вируса еболе и његових фикционалних варијанти. Оно што се посебно издваја јесте учесталост са којом наведени наративи тематизују немогућност чувања националних граница од претњи које долазе са „Глобалног југа“. Испоставиће се да је управо ова карактеристика заједнички топос онога што смо претходно означили различитим називима као биотрилер, медицински трилер, роман о вирусу убици, роман о куги, и сл.

На најповлашћенијем месту Пекићевог романа, на самом предњем оквиру, налази се забелешка из које се глосира смисао даљег наратива, својеврсно упуство за разумевање приповести, које усмерава читање. Оквирних текстова у *Беснилу* има више и они су у литерарури на више места тумачени, те то на овом месту нећемо понављати. Ставићемо у фокус само ово Пекићево „упуство“ које жанровски позиционира цео роман: „Догађаји у књизи су фиктивни. Реална је само њихова могућност. Избор лондонског аеродрома Heathrow је случајан. Да је авион с мајком Терезом, настојницом манастира 'Исусово срце' у Лагосу у Нигерији, слетео на чикашки O'Hare IA, John F. Kennedy у New Yorku, на Charles de Gaulle крај Париза, московско Шереметјево или београдски Сурчин,

прича би се одвијала тамо. Личности су, такође, фиктивне. Намештеници аеродрома су функције, не одређени људи. Евентуална сличност са стварним службеницима British Airports Authority је ненамерна. Извесна факта прилагођена су захтевима Приче, а Прича, опет, традиционалним 'Правилима игре' овог паралитерарног жанра". (Пекић, 2004: 5)

Писац се у овој забелешци бави кључним елементима жанровске књижевности са којом је у дијалогу: топосом места, типовима ликова који су у контексту жанра тек функције и правилима игре – односно основним конвенцијама жанровског обрасца који узима у обраду. „Паралитерарност“ жанра романа о вирусу убици, биотрилера, медицинског трилера – може се односити не само на „нижу“ природу жанра, већ и на његову везаност за изванлитерарне чињенице, научна разматрања природе микроба, законитости епидемије и, уопште, тематизовање науке које утиче на извесну научну контаминацију фикционалног дискурса. У даљој анализи сагледаћемо Пекићев допринос уобичајеној типологији јунака у контексту овог жанра – типологији ка којој нас, кроз опаску о функционалности ликова, писац усмерава већ у уводној забелешци: лекар-видар; лекар-научник, зли научни геније, представници бирократије, власти и полиције и ликови жртава болести, који треба да дају функционални пресек различитих социјалних и етничких група које су се нашле заједно на чворној тачки глобалне саобраћајне мреже.

Тако је одабир места радње везан за фундаментални топос жанра романа о вирусу убици – глобализацију условљену развојем саобраћаја, која доводи до могућности контакта између људи из удаљених делова света. Опаском да би се то могло догодити на било ком аеродрому било где у свету – утврђује се овај топос. Свет је постао толико повезан да на било којој чворишној тачки глобалног саобраћаја људи и роба може доћи до избијања смртоносне заразе. Овом релативизацијом места радње на самом се почетку утврђује још један топос жанра: мотив неугасиве и неуништиве претње која глобално умреженом човечанству долази од голим оком невидљивих непријатеља. Пекићева прича се може догодити било где, цео свет је рањив и изложен као никада пре у својој историји – повезаност људи довела је до неизбежне миграције микроба.

Ипак, релативизација места радње функционална је из још једног разлога. Белешка напомиње да би се радња могла одвијати на аеродрому у Њујорку, Паризу, Москви или Сурчину – сва наведена места, у тренутку писања романа, без обзира на све различитости идеолошке, политичке и друштвене природе – могу према цивилизацијском статусу стати наспрам – у белешци поменутог – Лагоса у Нигерији. Зашто писац ово потцртава на самом почетку? Вирус који се у роману описује направљен је од стана човека, Европљанина, и само је случај довео до тога да зараза

дође из Нигерије, она нема природно порекло у том делу света. Ово потцртавање представља Пекићев дијалог са типичним представницима жанра и има, како ћемо видети касније, изразито критички карактер.

Наративи избијања заразе типично замишљају саобраћајну умреженост света која доводи опасна тела са Глобалног југа у контакт са порозним белим телима Глобалног севера<sup>41</sup>, и отуда бивају опседнути националним границама. Добра илустрација ове анксиозности је медијски дискурс у ком се јавља слика комарца зараженог паразитом маларије који може у зору зујати у Гани а вечерати на запосленику аеродрома у Бостону – у том смислу сцене избијања еболе, забринутост поводом САРС-а – представљају примере медијски експлоатисаних наратива избијања заразе у којима је реч колико о самој зарази толико о глобализацији и о анксиозности коју бели, богатији и уређенији Глобални север осећа према претњи која долази са нечистог Глобалног југа.

Отуда топос инфекције, према неким мишљењима, представља интегрални део дискурса културног контакта: тако зараза и контаминација природно место налазе у наративима о путовању, преласку границе и миграцијама различитих врста. Како неки аутори наглашавају овај „вирусни дискурс је запосео наше културно несвесно са развојем СИДЕ осамдесетих (...) Карактеристични протејски карактер вируса, његов капацитет да окупира страном тело и искористи домаћинов метаболизам да се умножи – омогућио је његово ширење у многа поља културног изражавања и размене – која немају ништа са имунологијом или вирусологијом.“ (Maуer 2007:1) И док претходни цитат речито потврђује запажање Рут Мејер о апропријацији медицинског дискурса у различитим савременим популарним наративима, поджанр биотрилера према њеном схватању има важну културну функцију, и представља сведочење о много ширим трансформацијама политичког несвесног.

Савремени биотрилер, организовани око топоса вируса, региструју, према ауторкином схватању, смену у самој концептуализацији претње. Ова смена је дубоко повезана са новим глобализацијским процесима. У овом смислу ауторка примећује да многа дела која се баве биолошким ратом или биотероризмом задржавају језик

---

<sup>41</sup> Глобални југ је термин који се појављује у постколонијалним студијама и односи се на оно што бисмо могли означити и као „земље трећег света“, „земље у развоју“ и сл. Он представља више од метафоре за мање развијене земље, јер подразумева међусобно повезано наслеђе колонијализма и неоимперијализма са којим се те земље суочавају до данас. Насупрот Глобалном југу, стоји, наравно, Глобални север, који представљају земље Северне Америке, социоекономски супериорне земље Европе, развијени делови Азије, Аустралија и Нови Зеланд.

нуклеарне претње из обузданог Хладног рата, иако евоцирају претњу сасвим другачију по својој природи. Идући за Бодријаровом идејом о тероризму који је, попут вируса, свеприсутан, услед чега „Запад, у својој божанској позицији постаје самоубилачки настројен и објављује рат самоме себи“, Мејерова закључује: „Ако озбиљно размотримо ову мисао, схватићемо да се вирална сила јавља не толико као реметилачка или субверзивна – већ пре као оперативни принцип постмодерног светског поретка.“ (Исто, 6) Бодријаров апокалиптички увид говори у прилог томе да је овај нови конфликт неразрешив, јер представља систем који се урушава изнутра.<sup>42</sup> Тако управо вирус, који има способност да прелази са врсте на врсту и који је способан да измени генетски материјал са којим дође у контакт – „потврђује протејску прилагодљивост која је додатно наглашена амбивалентном природом патогена који егзистира између живота и смрти. Ова амбиваленција претвара вирус у савршен троп за предвиђање светских политичких развоја и интеракција.“ (Исто, 7)

Управо из овог слоја значења долази Пекићево потцртавање Лагоса у Нигерији и његово скретање пажње на културни однос између развијеног и мање развијеног света, или, у Пекићевом виђењу – Запада и свих осталих, домаћина и имиграната – кроз цео роман. У литератури је запажан извесни расизам романа о вирусу убици, чији се наратив показује као носилац колонијално-расистичке логике у којој „бели Запад афирмише сопствену људскост поричући пуну људскост не-белаца који најтелесније оличавају претњу вирусне заразе.“ (Dougherty, 2001: 5) Ово је природно за очекивати у претходно описаном контексту глобалног умрежавања којим се, узимајући огромни међународни аеродром као место радње – служи и Борислав Пекић.

У том истом контексту писац полемише са расизмом овог жанра, који је истовремено дубоко повезан управо са постхуманистичком анксиозношћу која је следећи темељни проблем Пекићево антрополошке трилогије, тематизован у 1999 и *Атлантиди*: „Али фантазија се ослања на непрестану застрашујућу анксиозност да се границе раздвајања и дефинисања човека више не држе и управо због тога расистички дискурс продире у текстове о вирусу убици. Као последица њихове генерално регресивне политичке свести, текстови о вирусу убици су принуђени да реартикулишу анксиозности постхуманог стања у врсту анксиозности сличну оној која је цветала у последњој половини деветнаестог века. Тако и прву и другу морамо тумачити као варијанте израза структурно исте анксиозности, у мери у којој су обе условљене страхом од нестанка човечанства.“ (Исто, 21)

---

<sup>42</sup> Мисли се на ставове изнете у чувеном Бодријаровом есеју „Дух тероризма“ који је у париском Монду објавио поводом терористичког напада од 11. септембра 2000. у Њујорку.

Примера за ово је много у роману. За разлику од других писаца овог жанра, Пекић не припада повлашћеном, англо-америчком књижевном центру. Он је, долазећи из једне граничне културе, најбоље осећао комплексност имигрантске позиције и отуда је текст *Беснила* прожет коментарима који се могу схватити као деконструисање расистичког односа који колонијални и империјалистички Запад заузима према људима са Глобалног Југа и жива, мање или више експлицитна критика тог односа. На неки начин, Пекић пародира топос жанра романа о вирусу убици, који подразумева да претња увек долази из мање развијеног дела света, иза зида цивилизације, из дивљине џунгле од које, услед глобалне саобраћајне умрежености, цивилизацији стално прети опасност.

У Пекићевој верзији претња фактички долази из научне лабораторије високо технололизованог Запада, која је, захваљујући колонијалном лицемерју само просторно смештена на Блиски исток. Већ је на више места у литератури запажано да одабир „Хармагедона“ са ког долази апокалиптични вирус служи потцртавању библијског подтекста, који је у *Беснилу* снажно присутан, нарочито у ликовима тајанственог Габријела и окултне Сенке која, у виду зараженог пса, оличава древно мистично зло. Али то није једини разлог што мутирани лабораторијски вирус у причи није одбегао из неке лабораторије у развијеном делу света. Он, према правилима поджанра, одабраним „правилима игре“, мора доћи из неког нецивилизованог или полуцивилизованог простора џунгле и пустиње, на коме се воде ратови и којим харају пошести изазивајући на Западу колективну анксиозност у виду имиграната и болештина. Отуда први заражени човек у роману бива мисионарка из Нигерије. Могао се у том авиону заразити било који становник Лондона који са Африком нема никакве везе. То је Пекићев уступак жанру, уступак којим се читав жанр подвргава критици и донекле пародира оно што писац доживљава са другачијим сензибилтетом, несвојственим писцима из централне књижевне традиције.

Зато из једног другог од оквирних текстова романа, који наводи новинску вест, сазнајемо да се госпођа „Andrea Milliner iz Strouda, Gloucestershire“ беснилом заразила „у Индији“ доневши тако ову ретку и истребљену болест у чисту и цивилизовану Енглеску. И из избора ове вести провејава пишчева суптилна иронијска критика: наравно да Енглец нешто слично може закачити само у кужној Индији. Томе служи и мисао археолога Арона Голдмана о педагошким користима одвођења малолетног унука на ископавања у Израел: „Тамо, одакле су пре 2000 година отишли његови преци, могао се научити нечему што се у Америци уме да заборави – да на свету, можда, постоје и други.“ (Пекић, 2004:53)

Параноја припадника Западне цивилизације видљива је у опаски да је на први помен о калуђерици на путу из Африке којој је позлило „Нека будала проширила вест да је одрешена опасна тропска зараза“, а нешто касније, у једном класном сукобу путника са зараженог авиона: „Да такви као ви Африку столећима нису руинирали, ни она не би имала потребе да се по њој вуцара!“ (Исто: 79) или у типично острвском неповерењу енглеског колеге Pheарsona, који једном од главних јунака, доктору Komarowski, Пољаку имигранту, за трудну пацијенткињу и њеног мужа говори да су „Шпанци“ на шта му овај изнервирано одговара „Мени су, међутим, личили на људе.“ (60) да би Енглез са невиним неразумевањем домороца наставио неосетљиво да понавља да је и њихов доктор Шпанац, имплицирајући да му отуда не треба веровати; или у опасци да „Човеку на Западу изгледа некако природно да све неприлике потичу са Истока.“(87)

Исти доктор Pheарson тешко прихвата идеју о беснилу на Острву: „Зато што ово није Пољска, Komarowski. Зато што смо ми у Британији беснило искоренили!“ – на шта ће му Пољак одговорити са резигнацијом: „Статистике су га искорениле, Pheарson. Али Rhabdovirusi, очигледно, не читају годишње извештаје вашег Министарства здравља. Сиромашна вируска копилад не зна да је Уједињено краљевство *Rabbies-free*, земља слободна од беснила и да не можете побеснети као остатак проклетог света...“ ( 147) „Сиромашна вируска копилад“ тако постаје метафора за сиромашну имигрантску копилад која се као зараза шири развијеним белим светом. Отуда као контрапункт иманентном расизму овог поджанра Пекић развија ликове имиграната: доктора Komarowskog, Пољака, медицинске сестре Моане Tahaman, Тахићанке, или припадника аеродромске полиције, наредника Елмера, Јамајчанина. За разлику од уобичајене жанровске ситуације у којој протагониста, бели доктор/научник, припадник повлашћене западњачке цивилизацијске парадигме, ту парадигму, као свети ратник, спасава од заразе која долази из дубина неиспитаног ванцивилизацијског простора, на ком обитавају ликови непрозирних и неразумљивих живота блиских анималном, Пекић управо ликове емиграната, незападњака, ставља у посебан фокус.

Пре свега, они су сви, у контексту западне цивилизацијске парадигме „out of place“, измештени, и у овом важном својству управо су имигранти из *Беснила* претеча „правих људи“ у даљем току Пекићеве трилогије. Као што се истински људи, потомци Атлантиђана, осећају изгубљено у свету машинске цивилизације романа *Атлантида*, на исти начин се осећа имигрантска популација у *Беснилу*: „Luke је одмах препознао имигранте. Чак и мимо отрцане одеће и неприлагођеног језика, било је у њима нечега што их је већ на први поглед одвајало од свих осталих људи. Увек су били тако проклето забринути, несигурни,

уплашени, збуњени. Укратко *out of place*. Ван свог места под сунцем. Чак и они за говорницом Дома лордова, још увек су били *out of place*.” (59) Ово осећање постаје јасније када се примети да су представници ликова имиграната осенчени људским прерогативима, за разлику од ликова људи са Запада, на које се често примењује Пекићева „машинска парадигма“ која ће се развијати у 1999. и *Атлантиди*.

Тако, примерице, лик медицинске сестре, Тахићанке Моане Таһапан, парадигматски показује однос њеног *природног* порекла и њене *функције* у систему Западне цивилизације: „Довољно је да свуче униформу, мислио је Луке, одмах постаје Пра-жена. Пра-жена и пра-мајка истовремено. У кревету њено смеђе тело, снажно, меко, као од земље саграђено, није знало за изопаченост која би изгледала неприродна.“ (82) – истовремено, униформа коју носи и немилосрдни професионализам са којим приступа послу, у коме неминовно има нечег механичког, последица су западњачког преваспитавања. Насупрот њој, Западњак, Немац Hans Magnus Landau, за ког се алудира да је потомак нацисте, и који од ситног банкарског службеника, у складу са ничеанским идејама постаје убица да би се отиснуо изнад граница социјалног притиска – у роману доследно бива оцртан кроз машинску парадигму: „Имао је интелигенцију регистар-касе која избацује једино бројке на чију се дугмад притисне.“ (96)

Овај слој изградње ликова показаће се изузетно важним у контексту развоја укупних наративних стратегија Пекићеве трилогије. Јер смисаона кичма читаве трилогије јесте рат човека против природе, али и природе против човека. Први слој тог рата Пекић је описао у *Беснилу*, кроз тематизовање биоетичке проблематике везане за вештачко стварање мутантског слоја непобедивог вируса. Други слој је описао кроз рат људи и машина у 1999. и *Атлантиди*. Аеродром Хитроу постаје тачка сусрета између Западне цивилизације и свих осталих – цивилизације која читав свет покушава да преобрази у складу са својом машинском, материјалистичком парадигмом.

Ова разлика видљива је већ у машинском односу према времену, у претендовању на зауздавање времена. Текст романа, наиме, почиње са наглашавањем два различита схватања времена, која су дубоко цивилизацијски раздвојена. На почетку, у прашњавом пределу библијског Хармагедона, време радње је релативизовано према митским обрасцима различитих традиција: „Био је први Sabbath у сувом, врелом тамузу (јулу) једне године од Стварања света, по јеврејском календару, неке друге по Хеџири или муслиманском рачунању, сасвим треће за хришћане, ко зна које од Сатанаиловог пада за све што у бога не верују, а ниједне за срећнике за које време више није постојало.“ (15) Насупрот томе, материјалистичка цивилизација зна за само једно време: „Шест



електронских сатова станице подземне железнице Heathrow Central на Piccadilly линији за лондонски аеродром сложно је показивало 07 15 часова...“ (19) Приповест која почиње цивилизацијском самоувереношћу која се ослања на тачне сатове, на координисано време полетања и слетања, на уређење и преобликовање човековог искуства у складу са својим специјализованим потребама – завршиће се распадом тих вредности, потонућем у беснило у ком се губе обриси реалног времена, а уређени високотехнологизовани простор међународне ваздушне базе остаје спржена мрља црне хармагедонске прашине.

Аеродромски простор је машински организам и најзначајнији симбол машинске цивилизације у роману *Беснило*. Пекић га фетишизује, понављајући на почетку сваког поглавља које прати различите стадијуме болести – шематски приказ аеродрома, на коме се мењају границе карантина, све док на крају читав аеродромски комплекс не постане један џиновски карантин. Пре тога, међутим, он је машина за преобликовање људских бића: „Аутоматска врата неоном осветљених вагона с треском су се растворила и из њих су, као из блиставих чаура неке чаробне, машинске форме рађања, провалили путници с необузданошћу робијаша неочекивано пуштених на слободу.“ (19) Тек *Беснило* открива праву природу аеродрома, претворивши његов контролни торањ у лабораторију нацистичког научника а његову подземну топлану у крематоријум лешева: „Кад је тело Іана Котагowskog нестало у црвеној утроби прве пећи, већ су и све остале радиле. Личиле су на Молохе, ужарене богове од железа, на људождерској гозби у дане феничанских светковина.“ (358)

Аеродром постаје машински Молох из Ланговог *Метрополиса*, у ком машина у облику Молоха гута људе да би их претворила у роботизовану радну снагу; он затим постаје копија концентрационог логора у ком се над људским субјектима врше научни експерименти а жртве спаљују у пећима. У том смислу *Беснило* представља увођење фундаменталне Пекићеве преокупације: студије материјалистичке, машинске цивилизације окренуте рату са природом, која је темељна окосница читавог трокњижа. Трансформација аеродрома у концентрациони логор и наглашавање његове машинске природе – представља упућивање на крајњу консеквенцу материјалистичке парадигме, која се мора завршити у смрти човечности.

На крају романа, на мртвом аеродрому, остаће да раде још само машине, доказујући своју супериорност као продужеци претходно машинизованих људских бића: „Чуо је зујање лифта, али није знао одакле долази. Метална врата лако су вибрирала. Пркос машине која је радила, немајући више велике сврхе, очекујући да она ускоро сасвим изостане, био је запањујући. И алармантан. Чинило се да човекова снага неосетно

прелази на његове машине — руке му се претварају у аутоматски алат, ноге у точкове или пропелере, чула у сензорне и телекомуникационе уређаје, а мозак у компјутер — са том снагом и неко његово право првенства. У пустој палати човекових ваздухопловних илузија, где су сва жива срца стала, а исправно радили још само часовници, један уређај од жица и катурача, једна транспортна крлетка, један лифт упорно је доказивао да за савршену цивилизацију човек уопште није потребан. Тај лифт је долазио да изврши свој последњи посао за људе.“ (555)

Крај *Беснила* најављује *Атлантиду* и 1999, моделе цивилизација које су машинску материјалистичку парадигму довеле до апсолута. На тај начин, обичан лифт са аеродрома Хитроу постаје претеча комплексних андроида из наредних романа, беоцуг у ланцу машинске еволуције: „Лифт је био авангардан. Био је претеча аутоматске ере. Иако тек примитивна машинска подврста, оно што је шимпанзо човеку, чак и тај лифт је схватио да је човек непотребан и почео га из својих радних процеса избацити. Можда нешто преурањено, био је на правом путу.“ (556) Управо наведени лифт избацује мртво тело најистакнутијег протагонисте романа, доктора Komarowskog; машина из својих радних процеса избацује човека, превазилазећи потребу за његовим постојањем.

Врхунац ове технологизоване парадигме јесте топос лабораторије, обавезан у контексту поджанра о вирусу убици. Лабораторија постаје кондензовани одраз исте те технокултуре. На аеродрому Хитроу, она се смешта на повлашћено мето, на контролни торањ, где се до последње тачке радње брани оружјем. Лабораторија тако постаје “чамац за спасавање у рекреирању технокултуре од које обећава да ће побећи пред истим катастрофичним неуспесима обуздавања која су довела до жеље за њеним постојањем на првом месту (...) лабораторија отуда, попут "кугом погођеног града" разматраног у Фукоовој *Дисциплини и казни* јесте 'утопија савршено уређеног града' место на ком се укршта хијерархија, надзор, посматрање, бележење; имобилисана функционисањем екстензивне моћи коју на одређени начин има над свим индивидуалним телима." (Albertini, 2008: 451)

У различитим делима овог поджанра лабораторија представља посебну фасцинацију (нарочито изражену, примерице, у филму *Анромедин сој* из 1971, у ком је хипермодерна лабораторија, укопана дубоко под пустињско тло, у естетској димензији доведена до механичке лепоте Кјубрикове *Одисеје у свему*). Она представља амбивалентно место истовремене сигурности и крајње угрожености коју сугерише патоген обуздан под микроскопом. Према неким ауторима, фантазија о лабораторији је фантазија о бестелесном телу – то је управо фантазија која ће, на једном другом нивоу, постати хибрис Пекићевих „правих

људи“, Атлантиђана, који ће пожелети да се ослободе јарма тела и рада у потпуности, не би ли се искључиво усмерили на духовне увиде. Отуда се у *Атлантиди* јавља повратак потиснутог тела у виду андроидских творевина: “Фантазија о биообуздавајућој лабораторији и самообуздавајућој заједници се изгледа ослања на парадоксалну али заједничку потрагу за бестелесним телом – прилично старом, али и даље моћном фантазијом о уму који слободно лута, неспутан телесном љуштуром. Инциденти у оквиру наратива избијања најбоље се могу промишљати као повратак потиснутог тела.“ (Исто, 462) Лабораторија представља радикалан покушај обуздавања невидљиве материје – да би то постигла, она заузима огроман простор: у роману се описује огроман микроопски механизам којим човек упознаје вирус и потцртава супротност између физичке величине технолошког апарата потребног да би се објективизовао и описао један голим оком невидљиви организам несхватљиво мале величине.

Топос лабораторије се код Пекића, међутим, проширује у контексту критике човекових антропоцентричних идеја и његовог рата са природом: „Зар и човекова Земља не би могла бити тек нечија лабораторија, људи нечије експерименталне животиње, на којима нека напредна цивилизација с хуманом равнодушношћу према животу, тестира своје интергалактичке инсектициде, а високосисарска их популација овде доле у агонији доживљава као све страшније болести. Наравно да би то Земља могла бити. Да би људи то могли бити. Јер, што је у Сунчевом систему човек, у другом може бити инсект. Инсект прогоњен овде, може бити господарска раса негде другде. Екологија не познаје универзално првенство, а биологија никоме не признаје право да вечно буде у врху живота. То би на разуман начин објаснило уништавајуће епидемије, тумачене досад спонтаностима непознатог механизма.“ (144) Ово узнемирујуће „обртање перспективе“ карактеристично је за научно-фантастичну имагинацију, која је у једном тренутку свог развоја напустила став „антропорасизма“ који је подразумевао да из судара космичких цивилизација човек неминовно излази као надмоћно биће.

У првом делу трилогије, *Беснилу*, Пекић ће, дакле, поћи од темељних, биоетичких преокупација, да би најавио њихово продубљивање у постхуманистичком контексту света обликованог према машинском моделу. Међутим, ова дистопијска машинска парадигма присутна је у *Беснилу* не само у вези са разумевањем цивилизацијских процеса, већ и самог људског тела и начина представљања биолошких чињеница. Изгледа да је Пекић био свестан промена у оквиру научне парадигме и да је боље него иједан од наших

писаца успевао да дефинише претећи дистопијски хоризонт поигравања науком.

Модерна хуманистика, наине, запажа један парадокс: успон биологије и биомедицине у научном пантеону – довео је до истовремене дебиологизације људског тела. У последњих педесет година многи научници прешли су са промишљања тела као органске и холистичке јединице схваћене у функционалном смислу, на промишљање тела као технолошког комуникационог система. (Dougherty, 2001:1) У познатом *Манифесту киборга* (*A Cyborg Manifesto*, 1984) Дона Харавеј (Donna Haraway) појашњава природу везе између биологије и комуникационих технологија: „Комуникационе науке и модерна биологија конструисане су из истог покрета ка превођењу света у проблем кодирања, потраге за заједничким језиком у ком сав отпор ка инструменталној контроли нестаје и свака хетерогеност може да се преда растављању, поновном састављању, улагању и размени. (...) У модерној биологији превођење света у проблем кодирања може се илустровати молекуларном генетиком, екологијом, социобиолошком еволуционом теоријом и имунобиологијом. Биотехнологија, писана технологија, иницира широко истраживање. У неком смислу, организми су престали да постоје као објекти знања, уступајући место биотичким компонентама, тј, специјалним врстама уређаја за обраду података.“ (Haraway, 1991: 164)

Тако и Пекићев роман садржи двоструку парадигму: са једне стране имамо тело у физичкој дезинтеграцији услед болести и смрти, са друге, високотехнологизовану природу вируса, који је ништа друго до код способан на радикалну мултипликацију у контексту људске ћелије и људског тела којим се шири са намером да заузме његов централни разунарски систем: мозак. Тако је, на невидљивом нивоу на ком оперише мутирани вирус беснила, заступљен један другачији дискурс од онога који је заступљен у описима спољашње дезинтеграције људског тела. Овај контраст између ужасавајуће реалности распада човековог меса и прецизне, готово комјутерске биогенетичке природе вируса, опседа имагинацију овог жанра и чини га посебно субверзивним: „У савремености тело је било подвргнуо различитим видовима записа. Али онтолошка смена у којој опипљиво тело бива претворено у информациони систем, у чисто дискурзивну мрежу знакова призива бројна озбиљна питања. Уколико, према психоаналитичком принципу делови тела перцепције и сензације конституишу основ за симболички поредак, какве ефекте таква радикална рекодификација тела може имати на друштвеном плану?“ (Dougherty, 2001:2)

Попут дистопијског сајберпанка и роман о вирусу убици показује опсесивни фокус на делове тела и изглед тела и у њему се социјалне датости често преламају управо на плану телесног. „Али док сајберпанк

уздиже тело као склоп генетског и технолошког, роман о вирусу убици замишља одвратну дезинтеграцију тела опседнутог инфекцијом. Такође, и сајберпанк и роман о вирусу убици замишљају уздизање 'облика живота' који оперишу искључиво према принципу дигиталности: у првом вештачка интелигенција (АИ), РОМ конструкт, идору, да наведемо само неке примере из романа Вилијама Гибсона, а у потоњем жанру, древни, протејски вирус. Али док људски протагонисти у сајберпанк роману сами припадају врлом новом бинарном свету, у роману о вирусу убици бинаризам је непријатељ, принцип према коме туђин, бесмртни, вирус, преузима органску живу ћелију која му служи као домаћин. Тако да проблем отпора у својим многострукум конотацијама – имунолошким, политичким, идеолошким – лежи у срцу романа о вирусу убици.“ (Dougherty, 2001: 4, 5)

У књизи Ричарда Престона (Richard Preston) *Врућа зона (The Hot Zone: A Terrifying True Story, 1995)* нефикционалном трилеру који се бави конкретним околностима избијања епидемије изазване вирусом еболе, и представља вероватно најпознатији популарни извор ове врсте, инсистира се на слици људског тела као меса, кроз константно призивање узнемирујућих слика распада. Истовремено, на нивоу описа вируса и процеса његовог размножавања, слично Пекићу, Престон објашњава да је вирус „мала капсула начињена од мембрана и протеина. Капсула садржи једну или више низова ДНК или РНА, који представљају дуге молекуле који садрже *софтверски програм* за прављење и копирање вируса (цитирано према Dougherty, 2001: 9)<sup>43</sup> Један од оквирних текстова смештених на почетак *Беснила*, доноси запис професора Либермана, који садржи сличан, „машински“ опис вируса: „Продирући у живу ћелију страног тела, вирус њену садржину замењује својом и претвара је у фабрику за производњу нових вируса. Промене које на тај начин изазива у животној средини ћелије неупоредиво су дубље и драматичније него што се човек сме надати икад да постигне у својој. Вирус је најсавршеније створење у космосу. Његова биолошка организација није ништа друго него машина за производњу живота у његовом најчистијем смислу. Вирус је врхунац природне стваралачке еволуције. Врхунац вештачке је — интелигентан вирус. Творевина која има форму човека а природу вируса, виталност вируса и интелигенцију

---

<sup>43</sup> Код Патрика Линча у роману *Преносиоци* вирус није ништа друго „До мала капсула која садржи низове ДНК или РНА – материјал од ког је начињен генетички код сваког организма у историји планете... Вирус је садржао софтвер – генетски код – за прављење сопствених копија и то је било све.“ (исто према Dougherty, 2001: 9) У свом раду који се бави биополитиком романа о вирусу убици Стивен Доерти убедљиво доказује ову тезу на више примера.

човека.“ У овом виђењу, природа вируса је машинска, он је *фабрика* за сопствену репликацију и *машина* за производњу живота.

Према мишљењу неких аутора, дискурс жанра о вирусу је у једном тренутку престао да прави онтолошку разлику између гена и софтверског програма: „Узевши наведене термине, немогуће је направити икакву разлику између људског и комјутерског вируса: обе врсте вируса су кодови који се интегришу у претходно постојећу комплексно кодирану структуру где почињу да се умножавају преписујући се према својим спецификацијама. *Такве дефиниције промовишу замагљивање разлике између хуманог и комјутерског вируса које неминовно утиче на наше осећање онтолошке разлике између људи и комјутера.* (Dougherty, 2001:9, подвлачење наше) На тај начин, призивајући биоетичку димензију Пекић отвара следећу, постхуману, у којој је човек, са рекомбиновања биолошког и генетичког материјала – процеса у коме има нечег неприродног и машинског – и сам постао машина у рату са природом.

Човек постаје заробљеник свог генетичког кода: он је према мишљењу професора Либермана његов еволутивни заробљеник одувек. Човекова интервениција у тај природни поредак, представља, међутим, пут у катаклизму у којој апстрактни научни дискурс неприродне технолошке игре са невидљивог нивоа гена и микроба избија у органски облик потпуног телесног распада и психичке дезинтеграције: „Ово вирусно посредовање подстиче читаочево прихватање прво владајуће ортодоксије према којој је људско понашање израз генетичке информације, и друго – хумана генетичка информација је кодирана према истом принципу дигиталности који влада комјутерским кодом.“ (Dougherty, 2001: 10)

Стављајући у фокус органско тело у распаду, роман о вирусу убици само привидно подрива овај модел, али „Чим вирус ступи на сцену он индукује смену у перспективи која прети да растури органски оквир и да примора читаоца да уместо тога схвати тело на начин сајберпанка: као посторгански (постметафизички, постхумани) ентитет чије је биће само функција фетишизованог кода. Шта је онда то застрашујуће механичко ШТА које прети да измести свето КО органског, аутономног сопства у роману о вирусу убици, ако не код који вирус оличава? Као што представљају Престон и Линч, вирус је чиста информација, и у својој елементарној чистоти он је попут чудовишта 'Мотив без ума. Компактан, тврд, логичан, тотално себичан'. (Престон, 85) Оно што чудовиште тражи јесте размножавање кода – он је посвећен прављењу сопствених копија. Инфективни сценарио је онај у коме је тело у стању опсаде презасићеношћу информацијама које не само што прете да савладају имуни систем већ да и у исто време трансформишу природу онога што

значи бити људско биће. Вирусом инфицирано и оскрнављено људско тело отуда постаје метафора људског бића у информатичком добу.“ (Исто, 10) Управо то је оно што се догађа јунацима Пекићевог *Беснила*: напада их напредна бинарна формација, опремљена за савршено размножавање у контексту информационог система њихових тела.

Пекић препознаје савремену фетишизацију генетичког кода и указује на њене могуће импликације. Његова верзија лика морално застрањеног научника јесте нацистички злочинац Lieberman који има намеру да људску расу унапреди управо на генетичком плану. Биоетички увид у проблем генетског инжињеринга топос је дистопијског жанра, нарочито утврђен Хакслијевим *Врлим новим светом*, али многа дела тематизују човеков уплив у генетске особине врсте, проблематизујући нарочито аспект неједнакости који из тога произилази: „Прави кључ се налази у човековој фундаменталној биолошкој структури. Ако се вештачки промени његова основна биолошка претпоставка, а затим учини да се наслеђује, као што се преноси боја коже, може се у једној од генетичких рекомбинација добити нови човек, натчовек, будући господар света. Могу се произвести и његови робови, јер ако се у нечији 'генетички код' може конзервисати воља за господарењем и способност да се она примени, у нечије друге може се депоновати воља за покораванњем, способност да се слепо изврше и с љубављу испуне и најмрачније заповести господара.“ (Пекић, 2004: 420)

Код Пекића, овај мотив стављен је у контекст рата са природом. Lieberman жели генетичко усавршавање човека које ће од њега начинити апсолутног господара природе, нешто до чега би на нивоу природне еволуције човек тешко сам стигао: „Циљ је и даље био 'природан имунитет', који ће човечанство наоружати спонтаном одбраном од свих познатих вируса и микроба, одбраном која ће бити фиксирана у генетичком коду и наследна.“ (377) Јер човек је позван на рат са Природом, будући да и она на њега непрекидно атакује: то је парадокс односа природе и човека – човек је њено највеће чудо, истовремено, то чудо угрожава њен поредак, имајући потребу да у њега непрекидно интервенише. У том смислу, човек је сличан вирусу: и један и други се у роману именују као „чудо“ – и један и други разарају средину у којој се нађу: вирус ћелију, човек природу, и вирус је на том плану успешнији: „Промене које на тај начин изазива у животној средини ћелије неупоредиво су дубље и драматичније него што се човек сме надати икад да постигне у својој.“ Јер, у контексту жанра о вирусу убици рат природе против човека јесте топос – схватање човека као заразе која уништава природу еколошки је топос ове врсте литературе, који Пекић преузима и маестрално уграђује у своју антрополошку студију.

У том смислу, Пекић преузима неколико важних мотива поджанра романа о вирусу-убици. Једна од њих је фигура „здравог преносиоца“ која се у наративима избијања заразе изнова појављује кроз цео двадесети век, да би митски статус стекла са развијеном јавном и медијском преокупацијом вирусом ХИВ-а. Фигура здравог преносиоца, откривена у двадесетом веку, централна је за теорију о преношењу клица и подразумева да особа која не показује никакве симптоме болести може бити преносилац клица и ширити заразу.

У новије време, ова фигура је напредовала у „суперпреносиоца“ ("superspreader"),<sup>44</sup> добијајући помало митске размере које са успехом користе различита фикционална дела из овог домена. У *Беснилу* је то пас Sharon, који се од симпатичног штенета у помереној митској имагиниацији претвара у демонски израз зла са једне, али и у Природино оружје против људских бића са друге стране. „Вирус је амбивалентна појава, створење између, субјекат логике мутације која омогућава да патогени ефекат изненада склизне у апатогени, тако ефективно подривајући бинарне опозиције здраво-болесно, добро-зло, безопасно-опасно.“ (Maeyer, 2007: 9) Ову амбивалентну особину вируса поседује и његов незаражени преносилац – читалац до краја остаје неодлучан око природе пса који би у будућности могао скривити крај људске врсте.

Два значењска слоја упоредо егзистирају у фигури Пекићевог суперпреносиоца. Пас је у једном тренутку окултна Сенка из које бесни лабораторијски нацистички вирус претећи да смртно угрози човечанство – зло које прети из пса људског је порекла, и то је од фундаменталне важности за разумевање Пекићеве антропологије. Истовремено, у контексту Пекићеве реинтерпретације Манове реченице „Ко верује у ђавола већ му припада“ у ону „Ко не верује у ђавола већ му припада“ – Пекић злу не одриче мистично порекло: „Није више ишао за малим, љупким псом Sharon из приче Sue Jenkins. Нити за леденом Сенком из свог сна. Пас и Сенка постали су једно. Сад је знао да су једно одувек. Јер, Велика звер је одувек. Одувек и заувек.“ (Пекић, 2004: 559-560) Истовремено, овим псом невиног изгледа користи се, баш као и вирусом – Природа, пас је део природе, биће које није заборавило своје инстинкте, баш као и вирус који служи као Природино санитарно средство у борби против епидемије људским бићима.

---

<sup>44</sup> Савременији пример би био, примерице, неименовани суперпреносилац медијски означен као члан авионске посаде који је пренео вирус САРС-а из Кине у Северну Америку, а класична двадесетовековна парадигма за све потоње је свакако „Тифоидна Мери“ – Мери Малоун која је као асимптоматски преносилац тифусну грозницу донела из Ирске у Америку, неодговорно је ширећи кроз свој посао куварице у различитим приватним домаћинствима и установама.



Фигура Пекићевог суперпреносиоца плаћа дуг још једном топосу жанра: мали пас напушта спржено подручје уништеног аеродрома, и као неконтролисано природно оружје, улази на подручје милионског града са потенцијалом ширења катаклизме глобалних размера. Примећено је да многи наративи избијања заразе задржавају управо овакав, отворени крај: они подразумевају мотив рата врста, у ком се људи боре за превласт над микробима и у ком није искључена ни употреба велике оружане моћи. Примећено је, такође, да када се, у оквиру таквог наратива обуздавање и догоди, оно ретко обуздава анксиозност ослобођену заразом. Има аутора који предлажу да се наратив избијања чита на фону „привидног нагона ка сузбијању заразе“: „Тај нагон јесте стваран, али најснажнији афективни учинак наратива избијања почива у тензији између жеље за сузбијањем заразе и снажне жеље за случајним излагањем и инфекцијом.... Такви спектакли несреће продукују истовремени ужас и ужитак – неочекивани ужас еруптира у наратив – захтевајући напор да се угуши, док је истовремено дубоко жељен у укупном контексту наратива“. (Albertini, 2008: 444) Отуда је један од примарних жанровских конвенција уобичајени неуспех обуздавања заразе. Неуспех може бити потпун или делимичан, оно што је важно јесте потенцирање отвореног краја који подразумева даљу могућност ширења заразе. Овај топос неугасиве претње један је, примерице, од кључних топоса хорор жанра.<sup>45</sup> У контексту романа о вирусу убици он потенцира вечно трајање рата природе и човека и управо ће се на овај топос Пекић ослонити у свим делима трилогије.

У рату природе и човека, људско биће тежи преуређењу природног поретка према својој замишљеној цивилизацијској парадигми, у којој је природа другостепени систем који треба да буде стављен у службу човеку. Природа, са своје стране, тежи одбрани од истребљивачке моћи цивилизације. Можда је и због тога један од честих мотива романа о вирусу убици управо вирус који напада централни нервни систем узрокујући пад у примордијално, анимално стање свести. Овај поджанр обилује описима микроба који циљају мозак и на језив начин бришу човекову личност. Метафорички потенцијал оваквог решења је велик, али и анксиозност коју код читаоца такво решење треба да изазове: стрепњу пред губитком сопства, краткотрајно претварање у зомбија у коме се губе све црте раније личности, живог мртваца.

И у *Врућој зони* налазимо узнемирујући опис оболелог авионског путника, који се, услед напада вируса, деперсонализује. Ова дезинтеграција личности карактеристична је за многа дела овог жанра.

---

<sup>45</sup> Више о овоме у: Noël Carroll, *The Nature of Horror* (1987).

„Жанр вируса убице представља свет у ком се граница између човека као биолошког ентитета и онога што лежи ван њега показује дубоко нестабилном тако да човеку као субјекту прети пад у свет објеката, специфичније, како ћемо видети, у животињски свет који га окружује.“ (Dougherty, 2001: 8) Клинички термин за овај процес је *деперсонализација*, у коме живост и детаљи карактера нестају. Термин потиче из темељног рада Пола Шилдера о слици тела, у коме се оно доживљава као слика која уједињује тактилне, кинестетичке и визуелне сензације тако да оне бивају доживљене као сензације субјекта координисаног у јединственом простору.<sup>46</sup> У деперсонализацији, како ју је Шилдер разумео, субјекат губи интерес за сопствено тело услед психолошке или физиолошке трауме. Субјекат тако тоне у деперсонализацију која представља крајњи продукт његове нестајуће способности да разликује себе од других.

Жанр романа о вирусу убици обилато користи овај топос деперсонализације и у томе је близак једном другом поджанру – наративима о зомбијима. Код Пекића болест служи као медијум коначног раскринкавања крхкости цивилизације, њеног аутентичног прикривеног дивљаштва. Отуда жртве беснила постају и сами животиње – чопори паса који лутају апокалиптичном визијом зараженог аеродрома вребајући здраве. Престон објашњава, описујући деперсонализацију стварне жртве еболе: „Више функције свести отказују прве, остављајући дубље делове мождане масе (примитивни пацовски мозак, мозак гмизавца) жив и функционалан. Могло би се рећи да је КО Шарла Монеа већ умрло док је ШТА Шарла Монеа наставило да живи.“ (цитирано према Dougherty, 2001:9) Деперсонализација, пад у анимално, несвесно, у коме тело постаје празна љуштура злог нагона – представља код Пекића, парадоксално, природну и очекивану последицу машинског начина мишљења и одвојености човека од природе. У томе је узбудљив Пекићев парадокс. Он се издиже из готског простора који представља визија неумрлих, „где је власт онога КО суспендована од стране либералног аутономног субјекта, дупликата органског сопства и оног ШТА које прети да преузме контролу. ШТА није сам вирус већ пре оно што он оличава (Исто, 9) – одакле прелазимо на другу, машинску парадигму у

---

<sup>46</sup> Пол Фердинанд Шилдер (1886-1940) био је аустријски психијатар и ученик Сигмунда Фројда. Трајни допринос је пружио управо на пољу психолошког и медицинског разумевања концепта слике тела. Низ радова и истраживања на том плану објавио је у обједињеној студији *Слика и изглед људског тела* (1935) у којој начелно тврди да свако има више одвојених слика тела, и испитује промену у тим сликама код шизофрених особа са посебним освртом управо на процес деперсонализације.

којој су припадници машинске цивилизације иманентно бесни – бесни пре беснила.

Јер *Беснило* се одвија на два нивоа: оном основном, у коме оно разара људско тело, и оном пренесеном, у коме се оно преноси на уопштени модел човековог понашања у коме се и човек као јединка, и човек као заједница, и историја човекова, доживљавају као фундаментално – бесни. У чему се то беснило заправо састоји? Зашто писац на различитим местима у роману, различите појаве и видове људског понашања именује као беснило? Када Luke Komarowski након смрти сина наставља посвећено да ради, то се назива беснилом: „Др Luke Komarowski се поново придружује екипи за вакцинацију. Осим упадљиве изнурености на њему се не види ништа од оног што је у неколико последњих сати преживео. У хипнотичкој усредсређености на посао, ћутљивом очајању, с којим покушава да п р е с т и г н е беснило, има, међутим, нечег манијачког, нечег по себи — бесног.“ (Пекић, 2004: 372) Када наредник Елмер, упркос ванредним околностима на аеродрому, истрајава у тражењу убице, и његово се понашање квалификује на исти начин: “Беснило се мене не тиче. Беснило је посао лекара. Мој је да нађем убицу.’ Је ли могуће, питао се Daniel Leverquin, да стварност следи његову имагинацију, његов сценарио? Да овај човек, усред општег беснила, гаји неко о с о б н о беснило, да једино о њему брине, а оно друго, оно п р а в о скоро и не опажа? Уколико је, наравно, то од чега људи по аеродрому умиру уопште беснило? Уколико ово с наредником Елмером није беснило, а оно тек – болест?” Контраобавештајци, у жеку беснила, посвећено раде свој посао, снимајући истражни разговор о распореду руских шпијунских хелија на Западу: “Бесно сам радио – објаснио је Донован – Али није чудо. Бесан сам. – И ја. Бежим из једног бесног света и прво што ме у такозваном здравом дочекује је – беснило. – Ја се не плашим беснила, Анатолиј. ЈА САМ БЕСНИЛО.” (405)

Писац Daniel Leverquin до последњег свесног тренутка – пише. Ствара своју хронику и брине само о томе, све друго му се чини савим споредним: „Ни себе не могу да изуздем. Зар и ја не радим шта сам досад радио? Зар, упркос беснилу, не пишем?“ (356) Када је на почетку романа, у наведеној белешци, Пекић написао да су ликови функције – управо се на то односи њихово иманентно беснило. Човек је биће фундаменталне инерције, које има склоност да себе механизује, да се претвори у аутоматски покрет, механички ход који је незауостављив, јер пред собом има варљиву визију сврхе – испуњавање своје замишљене функције. Ликови *Беснила* отуда су на једном важном нивоу – машине, механички организми који ће своје пуно остварење доживети у *1999* и *Атлантиди*. Овде они, чак и у условима у којима се њихов свет у потпуности посувраћује, настављају на индивидуалном и на колективном плану са

својим иманентним беснилом. Појединци у напору да испуне своју животну функцију, народи и заједнице у том истом напору – због беснила неће стати сукоби, нико неће одложити нуклеарно наоружање, светска економија и њени изабљивачки механизми остаће исти.

Да свет погоди епидемиолошка катастрофа великих размера, да се природа окрене против нас – ми бисмо наставили са својим механизованим активностима ма колико оне сумануто изгледале у новом измењеном контексту. Тако се на зараженом аеродреому побије група Палестинаца са Израелцима, хипохондрична Гркиња не уђе у спасоносни авион јер обилази аеродром у намери да се жали на лекара, а наилазимо и на „неког Харона, Либанца који је кријумчарско искуство са смртоносне тремеје Сирије, Либана и Израела, уновчавао на Heathrow-у, прелазећи још смртоносније границе што их је аеродромом уписивало беснило“ (430) док група комунистичких терориста из Латинске Америке има идеју да „И беснило треба превести на страну револуције“ (330)

Овај значењски слој је веома важан, зато што се у роману износе различити ставови поводом биогенетичких интервенција у човекову природу.<sup>47</sup> Доктор Luke Komarowsky и његов бивши шеф др Frederick Lieberman представљају два супростављена биоетичка пола: док је Komarowsky, након трауме неуспешног експеримента одлучно против било каквих сличних поигравања са природом и генетичким материјалом, Lieberman се залаже за слободу радикалног експериментисања у којој циљ оправдава средство, па је у реду експериментисати и на живим хуманим субјектима у концентрационом логору. Између њих двојице налази се John Hamilton, умерени и посвећени научник који наизглед проповеда средње решење у коме ће човек ускладити себе са природом.

Али управо Hamiltonovo средње решење, избегавајући да човека постави као господара природе – тежи томе да га сведе на функцију, на специјализацију и да га на тај начин неповратно и без намере механизује. За њега је тако решење „У томе да интелигенција обавља функцију заштите свих осталих функција у природи. Човек мора постати тек једна специјалност природе. И управо ту нашао је он природну примену генетичког инжињеринга. Заштита природе је универзалан, а не специјалистички посао. У систему ствари то је противречност. Положај људске врсте биће противречан, тиме и незадовољавајући, све док се сама не подвргне специјализацији. Рекомбинацијом ДНА, општа, противречна и штеточинска функција човека претвара се у низ изведених специјалистичких, корисних. Људи се неће делити на расе,

---

<sup>47</sup> Видети и: Burfoot, Annette, *Human Remains: Identity Politics in the Face of Biotechnology*, (2003).

класе, па можда ни полове, већ на — функције. У специјалистичкој структури космоса човек ће наћи право и функционално место. Свет је за професора Liebermana био кошница у којој се природно или вештачки роје све напредније, моћније, савршеније пчеле. За њега свет је кошница у којој се природно или вештачки роје све одређеније, ограниченије, дакле и савршеније функције. Наравно, мислио је, у томе мора бити разумне границе. Мора постојати максимум специјализације који се не сме прећи. Иначе се добија човек који сјајно уме да пере судове, али је биолошки неспособан да их брише.“ (116, 117)

Hamiltonov предложени хоризонт биогенетичких истраживања тако постаје подједнако узнемирујући као и онај ког замишља бивши нациста, јер води у идеју о машинизацији човека. Ово функционализовање људског бића неодољиво личи на постулате „култа ефикасности“ произашле из Тејлорове идеје да се сваки посао може обавити на један најбољи начин, „one best way“. Ова доктрина, на основу које се до дана данашњег организује модел рада у већини привредних грана, подразумева специјализацију послова и извесну роботизацију људског рада, у мери да су мотиви тзв. тејлоризације коришћени у књижевности и на филму као парадигма за положај човека у модерном добу, положај који је у великој мери условљен управо таквом дехуманизацијом рада.

Пекић у *Беснилу*, и у другим романима антрополошког трокњижа, поставља питања али на њих не даје једнозначне одговоре. Тако ни Hamiltonove идеје не могу размрсити човеков однос са природом. Пут у специјализацију, у функцију – ограничава човекову слободу. Човекова слобода, опет, значи непрекидан низ човекових промашаја, погрешних избора који називамо људском историјом. У Пекићевом виђењу, то је проблем на који се не нуди решење. Пишчев посао је да питања постави, да феномен анализира, он не даје решења – јер није идеолог. И зато код читаоца подстиче неповерење према свакој доктрини изнетој поводом темељних антрополошких питања. У једном интервјуу, писац ће рећи: „Када ће и под којим условима Hamilton постати Lieberman, чак и Менгеле. Да ли ће уопште постати? Нисмо сигурни да неће. Ни под каквим условима, зар не? Дајте му логор на располагање, дајте му уистину величанствену идеју биолошког препорода човечанства, није невероватна могућност да размишља овако: „Па добро, бога му, шта стотинак људи (као секундарни алиби може послужити и то што су терминални случајеви, подобни за хуманистичку еутаназију) према милијардама, према шанси да се ослободимо својих генетичких ограничености? Зар историја управо такве ствари не чини, жртвујући, с

мало или нимало обзира, стотине хиљада актуелних људи због потенцијалне среће неких других потенцијалних сто хиљада?“<sup>48</sup>

За Пекића је историја “ужасавајући експеримент са нашим животима. Делимично спонтан, и ту човек не може имати примедбе, али добрим делом програмиран, а да нас нико ништа није питао“. Пекић разоткрива програм, не фиксирајући његов коначни смисао. Па ипак, то нипошто не значи да је Пекић, у контексту својих дистопијских визија, неангажован. Напротив, његово антрополошко трокњиже носи исти потенцијал субверзивне дидактичности који покреће сва дела овог жанра. Алтернативна реалност се и код Пекића слика са намером да код читаоца изазове осцилацију повратне информације и ангажован став према стварности у којој живи.

Сам писац је у том погледу неприкривено посведочио о својим намерама: „Ако уверите читаоца да треба да се плаши микробиолошке катастрофе, подједнако као и нуклеарне, да су то могућности које нам озбиљно прете, да под вечно питање публике „шта ће бити даље?“ прокријумчарите и одговор да неће бити ништа, да после тога ничег неће бити, ни њега, ни мене, ни будућности, онда ће се он с тим песимизмом идентификовати, чак, парадоксално, ако то чини – отпором (...) Ја сам првобитно и хтео да пишем роман карактера, где би две јаке личности, Komarowski и Hamilton, водиле рат с беснилом, али и „идејни“ рат између себе. (У суштини рат између два концепта будућности.) Али онда бих морао искључити све паралелне приче, написати драматичан интелектуални диспут, и опет добити за читаоце пар хиљада ентузијаста. А мени је изнимно овог пута, требала и шира публика. Она, која би, чини ми се, радо и даље живела, али не мари много да се око тога ангажује. (Та публика би махом све радо, али да ствари неко други уместо ње обави. А то не може нико други.)“ Из наведених речи јасно је да је Пекићева намера била дидактичка и субверзивна: створити дело које ће бити у стању да дође до великог броја читалаца које ће навести на критичко промишљање друштвене реалности у којој живе и можда их мобилисати на промену. Пекићев песимизам је отуда педагошки: он служи освешћивању чињенице да смо моћ над нашим животима сами предали у руке оних који држе дугме на нуклеарном детонатору<sup>49</sup> или под микроскопом гледају ново биолошко оружје. Пекић позива на отпор, иако у њега можда не верује. Чини то зато што је тако исправно. Зато што то не може нико други.

---

<sup>48</sup> Овај и сви наредни наводи потичу из интервјуа “Нисам Јапанац изгубљен у џунгли“ – разговор видио А. Арсенијевић, „Видици“, Београд, 1984.

<sup>49</sup> О мотиву Хладног рата више у: Hammond, Andrew, *'The Twilight of Utopia': British Dystopian Fiction and the Cold War* (2011).

Тако и једино Пекићево решење на антрополошки проблем *Беснила* налазимо ван романа. Упитан у наведеном интервјуу о значењу тајанственог лика Габријела, јуродивог старца који, заједно са фигуром суперпреносиоца – псом Sharon, преживљава епидемију – писац ће рећи да је управо Габријел „општа метафора могуће алтернативе“ која је у књизи недовољно развијена скица: „Он има оно што нама треба. Други однос према стварима. Други концепт постојања. Другу природу. Он се догађа у некој другој димензији, у којој се појаве наше димензије не збивају. И он ни њих, ни нас просто не разуме.“ Габријел је тако једноставно незаражљив јер, према пишчевим речима, „Беснило иде на беснило. Он једини није људски бесан, да би псеће могао побеснети. Он је једини апсолутно добар човек. Свет сачињен од таквих људи био би, разуме се, смрт литературе која као паразит живи на злу. Али, свет не постоји да би се о њему писало, зар не? Одсуство књижевности бисмо некако пребродили. Одсуство доброте – не можемо.“

## 5.2. ПОНОВЉЕНЕ АПОКАЛИПСЕ У РОМАНУ 1999 (1984)

На позиционирање Пекићевог романа 1999 између *Беснила* и *Атлантиде* приморава нас демон књижевне хронологије. Пишчева намера била је унеколико другачија: „Верујем да је 1999 мој последњи роман на ту тему. И стога је дихотоман: оптимистичан јер време схвата као вечно понављање архетипских садржаја; песимистичан јер су ти садржаји махом исти и неизвесни у погледу вредности. За већи оптимизам тренутно нисам способан. Зато три „антрополошке“ књиге, мада настале другим редом, ваља читати као једну: од *Беснила*, преко *Атлантиде* до 1999“.<sup>50</sup> У контексту Пекићеве антрополошке трилогије, назначени редослед читања има своје дубоко оправдање, и отуда проучавалац мора имати на уму да је управо 1999, а не *Атлантида* – оно дело којим се заокружује пишчева антрополошка порука.

О генези и природи овог рукописа, писац је рекао следеће: „Чврста композиција *Атлантиса*, а још више ангажованост у анализи текуће цивилизације, онемогућавала је варијације на тему судбине Врсте и спуштала машту на терен рационалне критике. И то би, мене што се тиче, било у реду да нисам осетио како бих, пишући књигу, све време жалио што нисам написао – једну другу. Одлучио сам стога да најпре напишем ту другу, јер сам знао да је, ако почнем с *Атлантисом*, никад нећу написати. У њој сам, слободан од тезе, врло јасне у *Атлантису*, могао да замишљам разне моделе човечанства и да у њиховим условима испитујем људску судбину.“<sup>51</sup>

Пекић изнова на неки начин релативизује роман као жанр: 1999 је тако означена као „антрополошка повест“ састављена из уланчаних приповедних целина.<sup>52</sup> Према свом унутрашњем својству 1999

---

<sup>50</sup> Интервју „Књижевност је углавном корисна лаж“ – разговор водила Ј. Занић Нардини, „Вјесник“, Загреб, 1. 6. 1989.

<sup>51</sup> Интервју „Кроз 1984. одавно смо прошли“ – разговор водио З. Зима, „Вјесник“, Загреб, 1. 2. 1985.

<sup>52</sup> „1999 је, са гледишта рода, очевидан хибрид; кентаурска творевина, литерарни мутант настао рекомбинацијом збирке приповедака и романа; систем од пет независних прозних јединица, исписаних у трећем лицу, које кроз неизрачунљиво време спаја исповест, писана у првом. И утолико је то збирка прича. Али, то је и роман, ако се у различитим јунацима препозна иста судбина и дешифрује антрополошка идеја која их спаја. Стога ће књига, од сваког коме је стало до континуитета и хармоније, бити читана као роман, иако је писана као збирка прича. Они, пак, који не верују у божанство каузалитета и жуде за слободама Случаја, читаће је као збирку прича, иако је мишљена као роман. Ево, уосталом, још једне прилике да видимо како то идеја сугерише форму. Како можете описивати пет човечанстава, међусобно раздвојених милионима година, а да то не чините у облику издвојених целина (прича, дакле), од којих ће тек унификаторске идеје направити роман? Идеје, разуме се, не



доминантно припада жанру научне фантастике<sup>53</sup> коме су антрополошке теме блиске у мери да се „антрополошка научна фантастика“ понегде доживљава као поджанр,<sup>54</sup> чије је главно својство позиционирање јунака у измештене друштвене услове описане до детаља и праћење утицаја који такви услови имају на људска бића, уз детаљно представљање културних пракси, образаца понашања, обичаја, етичких норми које такво друштво подразумева. Урсула Ле Гун ће у претходно помињаним романима *Лева рука таме* или *Човек празних шака* до танчина описивати културу удаљене смрзнуте планете насељене хермафродитима или анархистичког друштва на једном оскудном планетарном сателиту, сиромашном природним ресурсима. Поред Ле Гуинове, као представници овог поджанра намећу се, примерице, Чед Оливер (и сам професионални антрополог) или Џоана Рас, чије су антрополошке преокупације дате у феминистичком кључу.

Роман *1999* поставља тезу о сајединству људи и робота, човека и машине и човеков развој изучава са становишта дијалектике између природне и вештачке интелигенције: од те основе претпоставке зависи осмишљавање различитих слојева сваке појединачне приповедне целине, у којој се представља нека од фаза у цикличном путу

---

као неке равнодушне апстракције, већ као лајтмотиви који ће се кроз све приче варирати, рађајући комплементарне драмске ситуације, а на композиционом нивоу оно што од те збирке прича чини роман.“ - интервју “Кроз 1984. одавно смо прошли“ „Вјесник“, Загреб, 1. 2. 1985.

<sup>53</sup> Пекић је, описујући на једном месту у *1999* одлике живота у дводимензионалној реалности представио, на малом узорку, књижевну методологију спознајног онеобичавања, које формира један алтернативни свет са доследношћу произашлом из првобитне спознајно онеобичене претпоставке: „За један нов живот савршено је свеједно да ли је друкчији мозак или свет. Свет мења концепт мозга о себи, па тиме и мозак; мозак мења концепт света о себи, па тиме и свет. Да је свет дводимензионалан, планиметријски то би неизбежно изменило начин и концепт живота. Да је планета диск у Планиверзу као што је фотографија дводимензионална пројекција тродимензионалног објекта, живот би интелигентног бића и те како био могућ, али би се битно од тродимензионалног разликовао. Будући да се интерконеције можданих ћелија путем фибрилних нерава не би могле заобилазити, јер за то немају трећу димензију, дубина не постоји, све би се у равни морале повезивати, што би мозак чинило огромним, а из истих разлога компјутер једнако паметним, али знатно споријим. Становници планиметријске планете имали би по две руке на свакој страни тела, јер им без дубине не би могуће било да премештају удове с једне на другу страну. Када би се на путу срели не би се могли мимоилазити као на стереометријској, тродимензионалној земљи, морали би се пењати један преко другог. Скелет би им био видљив, екстеран као код инсеката, јер би интеран спречавао протицање крви. Точак би био остварив, али не и ауто на точковима, јер за осовину не би било места. То би донело нову науку, нову философију, нов живот. Али би се исто догодило да је свет овакав какав јесте, али да га перципира интелигенција другог типа. Она би схватила његове старој интелигенцији недокучиве истине и потенције, а старе истине из темеља изменила.“ (Пекић, 2001: 337)

<sup>54</sup> Погледати детаљније: Stover, Leon, E. *Anthropology and Science Fiction* (1973).

човечанства: „Антрополошки карактер 1999 не треба доказивати. У причама у којима је човек сведен на општи биолошки појам, и где, осим декоративних елемената, једва да има нечег што би једног јунака од другог разликовало, у причама у којима једине разлике међу људима потичу од припадности различитим типовима човечанства, антрополошке су, дакле теме, и роман је природно – антрополошки.“<sup>55</sup> На више места, Пекић је наглашавао своју намеру да испита крајње последице наше материјалистичке цивилизације и њене почетне фундаменталне грешке: опредељености за развој у контексту материје, а не духа. Могла би се одбранити теза да су сва Пекићева дела темељно проткана овим истраживањем, које је у овом дистопијском трокњижу стављено у први план и доведено до своје коначне реализације.

Писац притом не бежи од преносног потенцијала своје основне тезе и спреман је да нагласи ангажман ових дела, која призивају протокол читања оличен у осцилацији повратне информације. На, у једном разговору изнету, примедбу да “читаоци сигурно неће моћи избећи елементе реалног у тој фантастици” и да ће отуда „покушати и у тим андроидским цивилизацијама да пронађу сличност са својим светом“, Пекић одговара: „Ја се томе и надам. Без те идентификације не би имало сврхе писати ове књиге. У 1999 она ће ићи малко теже, јер се светови мењају, па се и модел за идентификацију помера. У *Атлантису* не би смело, осим у нашим алибијима, да буде никаквих проблема. Јер ја ту описујем реалистички овај наш свет, само сам му изменио природу. Ако се, међутим, све то схвати као пука интелектуална игра, онда смо промашили, и читаоци и ја.“<sup>56</sup> Писац је свестан да пише дубоко субверзивни текст, са намером да код читаоца испровоцира другачији, критички однос према сопственој друштвеној реалности, културним моделима те психолошким и духовним претпоставкама живота у датом контексту. То је један од разлога зашто је овај Пекићев текст доминантно дистопијски. Поред тога, како је централни мотив Пекићеве 1999 – вештачко биће на различитим нивоима своје актуелизације: робот, кибернет, андроид, киборг – роман се може позиционирати у богато наслеђе жанра, те на овом месту ваља нагласити неколико главних линија.

Порекло топоса жанра и овога пута можемо пратити до знаменитог романа Мери Шели. Франкенштајново створење, начињено од делова различитих мртвих тела може се разумети и као киборг: са својим каснијим књижевним наследницима он, кроз изражену потребу

---

<sup>55</sup> “Кроз 1984. одавно смо прошли“ „Вјесник“, Загреб, 1. 2. 1985.

<sup>56</sup> Из интервјуа “Нисам Јапанац изгубљен у џунгли“ – разговор видео А. Арсенијевић, „Видици“, Београд, 1984.

за социјализацијом и међуљудском интеракцијом, поставља суштинска питања о прерогативима људскости. Роман Мери Шели доноси још један важан топос: читалац почиње да доводи у сумњу квалитет људскости „правог човека“ – доктора Виктора Франкенштајна, који испољава нељудске, етички упитне особине. Овај обрт у перспективи постаће карактеристика многијих каснијих дела, а једну верзију таквог виђења налазимо и у Пекићевом, где се губе границе између људи и робота, људског и роботског понашања. Символички узев, до овог је стапања дошло на нивоу уобичајеног означавања Франкенштајна у популарној култури и свакодневном говору – творац и његово створење изгубили су међусобне границе и дистинкцију, и када кажемо „Франкенштајн“ – мислимо на изобличеног киборга над којим др Виктор Франкенштајн има право „ауторства“. Нешто слично се догађа и у 1999 оног тренутка када Први робот, поставши човеколики андроид, из поштовања према свом моделу узима име свог људског двојника Арна.

Андроид се први пут у књижевности под тим именом јавља у научно-фантастичном роману *Будућа Ева* који је Вилије де л'Лил Адам објавио 1886. Роман је критикован због мизогиније, јер је окосница радње стварање савршене жене – што имплицира женину иманентну недовршеност и неадекватност. Ова инструментализација женског андроида (доследнији израз би, сходно грчкој етимологији, био *гиноид*) јавља се и у каснијим делима жанра, па и код Пекића, чији научник, др Дон Петровић, пандан доктору Либерману из *Беснила* – са којим дели исто незадовољство због спутавања слободе етички упитних научних истраживања – ствара Арну, женског андроида са ликом Мерилин Монро. Арна, поред испуњавања своје научне сврхе, треба да служи и као сексуална играчка.

Ваља се подсетити да је и на филму прва гранична творевина између киборга и гиноида дата у већ поменутом *Метрополису* Фрица Ланга. У филму зли научник Ротванг, користећи као предлојак невину и чедну девојку Марију, ствара злог андроида / гиноида, чија првобитна механичка природа, мешајући се са телесном течностима своје људске двојнице – бива прикривена у циљу манипулације људским бићима. Тако настали гиноид постаје главни елемент дестабилизације у контексту Ланговог наратива, и оличење технолошког зла које чува своје древно окултно порекло<sup>57</sup> (читав процес се одвија под окриљем пентаграма, а

---

<sup>57</sup> Иако овај слој у Пекићевом роману није потцртаван, ипак је присутан, у опису опскурне методологије рада Др Петровића: „Осим тог воза који се једини бринуо за људску стварност снимка, све је остало могло потицати из алхемичарске лабораторије Мага Преображаја Албертуса Магнуса, у време када је проверавао рецепт за свог *homunculusa*, прво вештачко људско биће, или данашњег *Dr Edwardsa*, оца ванматеричног, или витро зачећа.“ (Пекић, 2001: 346)

Лангов филм је и иначе прожет окултним симболима и готском имагинацијом). Поред тога, и Лангов гиноид поседује одређене сексуалне прерогативе, и ово постаје опште место читавог жанра, у књижевности и на филму подједнако.<sup>58</sup>

Пекић тај топос, у свом маниру, као и у случају расизма романа о вирусу убици у контексту *Беснила* – критички подрива: Арна је интелегентнији облик живота од свог творца, у мери да је она Први робот који чува меморију читаве људско-роботске генезе; а научник Петровић за кога се испоставља да је и сам андроид – испољава типично мушке слабости и комплексе, које Пекић смешта у контекст мита о Пигмалиону: „Али код њега је у дејству био и мит. Митови су убрзавали ствари ако их је човек знао, разумео и умео да их се придржава. Само, митови су имали и рђаву страну. Округно су кажњавали оне који се осмелише да их понове. Најчешће судбином властитих хероја, понеки пут неком сасвим оригиналном тортуром. Пигмалион није једини пример.“ (Пекић, 2001:305)

Овим долазимо до кључног слоја Пекићевог наратива: као и у случају пишевих других дела, и у овом необичном и у сваком смислу измештеном наративу кључну улогу игра митска свест: у оној мери у којој је она својствена људима, испоставиће се својствена и роботима. У основи свега је, наравно, темељни мит о Творцу и Његовом Створењу: Богу и Човеку, те излагање неколико упоредних алтернативних верзија Постања. Пекићеви роботи бивају кажњени својим пристанком да понове људску историју, и да пристану на постојање према једном фундаментално митском обрасцу. Научна фантастика у овом смислу не може избећи проклетство митског начина мишљења; антрополошка научна фантастика се, у својим најбољим примерима, бави митом: *Лева рука таме* претпоставља опис читавог низа веровања, културних пракси и образаца понашања у контексту једне цивилизације која не познаје наше родне поделе и која егзистира у изузетно суровој хладној клими.

Спознајно онеобичавање не укида митско: оно га само изглобљава, стављајући га у замишљени контекст алтернативне реалности – тако и мит, који је један од инструмената за тумачење света – задржава своју функцију и у контексту алтернативног света. Та функција је у роману иста као и у читаочевом и ауторовом свету: она има

---

<sup>58</sup> „Да што више са њом буде, што више у прилици да контролише рад њеног тела, мозга нарочито, и прати њене реакције у односу на програм, направио је од ње симбиозу асистента, кибернетичара осредњег капацитета, и љубавнице, знатно већег полног, уживајући у шали.“ (Пекић, 2002: 341) Погледати и: Huyssen, Andreas. „The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis (1982).“

своје друштвене, идеолошке, историјске, политичке, и епистемолошке импликације. Пекићеви роботи, нарочито оличени у лику Првог робота, чија меморија би требало да памти целокупну историју односа између човека и машине, непрекидно прилагођавају митове по којима постоје потребама датог тренутка. Тако мит о постању човека и робота бива мењан у складу са тренутним идеолошким интересима роботске цивилизације, и бива индукован кроз Програм целом роботском свету који према њему онда егзистира и дела.

Сличан пример налазимо и код других, темељних аутора жанра. Тако сродну тематику – циклично понављање више човечанстава – налазимо у делу Олафа Стејплдона (Olaf Stapledon) *Последњи и први човек (Last and First Men: A Story of the Near and Far Future, 1930)*. Стејплдоново најзначајније дело је свакако каснији роман *Звездотворац (Star Maker, 1937)*, који представља амбициозну и комплексну историју читавог универзума. У *Првом и последњем човеку* Стејплдон представља историју човечанства кроз две милијарде година, и осамнаест различитих људских врста, од којих је наша тек прва. Као наративну стратегију писац користи вид пророчки посредоване објаве: даје нам се до знања да надмоћна интелигенција која припада последњем човечанству из далеке будућности диктира текст који тиме добија вредност објаве иначе несазнатљивих истина. Сличан тон објаве користи Пекић на више места у роману *1999*, нарочито на повлашћеном предњем оквиру и између поглавља. Стејплдонов концепт историјског заснован је на хегелијанској идеји која прати репетитивни циклус различитих цивилизацијских модела који се успињу и падају натраг у дивљаштво, не напуштајући сасвим позитивистичку наду, јер све касније Стејплдонове цивилизације достижу већи степен развоја пре својих урушавања.

У *Предговору* Стејплдоновог романа присутан је тон правдања: са једне стране он пише након искустава Првог светског рата, али пре искустава Холокауста и нуклеарних претњи друге половине двадесетог века. Отуда се правда читаоцу који има право да се, посматрајући напоре при оснивању Лиге народа, још нада да ће човечанство кренути другим, просвећенијим током. Стејплдон тражи своје право на замишљање једног другачијег мита, мита о узалудности човекових цивилизацијских напора: „Неки читаоци, узимајући да је моја прича покушај пророштва, могу је сматрати неупитно песимистичком. Али она није пророчанство; она је мит, или есеј о миту. Сви желимо да будућност испадне срећнија него што сам је ја замислио. Посебно желимо да наша садашња цивилизација стално напредује ка некој врсти Утопије. Мисао да се она може распасти и пропасти, и да се сва њена духовна блага могу неповратно изгубити, за нас је одбојна. Ипак, са овим се морамо суочити барем као са могућношћу. И ова врста трагедије, трагедија расе, мора,

мислим, бити прихваћена у облику било ког адекватног мита.“ (подвлачење наше)<sup>59</sup>

Пекић у неком смислу, 1999 обликује као застрашујући мит о постању више различитих човечанстава од којих се свако завршава неком врстом апокалипсе. Прва апокалипса била је, сходно времену стварања дела – нуклеарни холокауст<sup>60</sup>, да би свака следећа имала своју јединствену варијацију. Историја тако постаје низ неуспелих покушаја, понављање истоветних грешака и немогућности да се она темељна лоцира, дефинише и трајно преиначи. Пекић то постиже актуелизујући један од кључних мотива научно-фантастичног и дистопијског жанра: рат људи и машина, побуну интелегентних машина против својих људских твораца, и апокалиптични сценарио који из тога може да уследи.

Пекићеви роботи еволуирају од грубих кибернета до човеколиких андроида. Сам појам андроида носи обележје антропоморфности – логиком етимологије андроид пре свег означава човеколикост. Пекић и сам помиње као референцу покушаје алхемичара Алберта Магнуса (око 1200-1280) да направи вештачког човека (мотив сеже много раније – до Голема из јеврејске митологије). До двадесетог века није постојало реално уверење у могућност синтетисања органских компоненти, па је и у фикционално стварање оваквих вештачких људи морала бити укључена магија. Франкенштајнов покушај односио се на гротескно спајање људских органских делова у једну целину. Најзначајнији помак у контексту жанра представља свакако драма Карела Чапека *Р. У. Р.*<sup>61</sup> (1920) у којој се замишљају андроиди који се масовно производе, али су произведени са таквим степеном довршености да пледирају на душевност и спремни су да поведу рат против својих људских твораца.<sup>62</sup> Термин *робот*, данас општеприхваћен у различитим светским језицима, своје порекло налази управо у Чапековом делу.

Андроид је од почетка негативно обележен у имагинацији јер представља значајније присвајање људскости од хуманоидних аутомата или робота чије изглед недвосмислено сугерише машинску природу. Врло брзо је мотив борбе андроида за ослобођење од доминације човека постао топос жанра, посебно заступљен у делу Клифорда Симака (Clifford Simak), који је један од писаца на које Пекић реферише у 1999 (Симаку је

---

<sup>59</sup> Цео текст доступан у енглеском изворнику на:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Last\\_and\\_First\\_Men.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Last_and_First_Men.pdf)

<sup>60</sup> Више о мотиву нуклеарне претње у: Richard A. Slaughter, *Future Vision In The Nuclear Age* (1987)

<sup>61</sup> Скраћеница од „Rossum Universal Robots“, назива фиктивне компаније за производњу робота.

<sup>62</sup> Једну занимљиву упоредну студију Пекићевог и Чапековог дела даје Бојан Јовић у: „Неки извори Пекићевих роботских антропопеја“ (2009).

посвећено друго поглавље, на чијем почетку стоји цитат из Симаковог романа *Град*). Примерице, Симакова вештачка, роботска створења које он види као „сурогате човека“ испитују постојање Бога и душе, и дају се у истраживање основних егзистенцијалних питања која се сматрају еминентно људским преокупацијама. Писци научне фантастике веома често саосећају са андронидима, и у најважнијем слоју ово саосећање има везе пре свега са етичношћу човековог поигравања природом. Мотив забуне између правих људи и андронидских реплика најснажније је оцртан у делу Филипа Дика *Сањају ли андрониди електричне овце* (*Do Androids Dream of Electric Sheep*, 1968) који се нашао у основи култног *Истребљивача* (*Blade Runner*, 1982) Ридлија Скота.

Дик је писац који је вероватно најпознатији управо по склоности да тематизује напетост између човека и човеколиких машина. У свом познатом есеју *Човек, андронид и машина* (*Man, Android and Machine*, 1975), он фиксира своје основне идеје, али и анксиозност коју човеколикост андроида иманентно изазива у посматрачу: „Под андронидом не подразумевам искрени покушај да се у лабораторији створи људско биће (...) Мислим на ствар која је генерисана да нас окрутно обмане, да нас наведе да помислимо да је у питању један од нас. Начињен у лабораторији – то за мене нема значаја; цео универзум је једна велика лабораторија и из њега излазе препредени и окрутни ентитети који нам се смеше док нам пружају руку. Али њихов је стисак руке стисак смрти, а њихов осмех поседује хладноћу гроба. Та створења су међу нама иако се морфолошки не разликују од нас; не смемо поставити разлику у суштини, већ разлику у понашању.“

Даље, слично Пекићу, и Дик налази да се обичан „прави човек“ може фатално приближити андронидском начину постојања: „Људска бића без одговарајуће емпатије или осећања исто су што и андронид изграђен тако да му то недостаје, било предвиђено дизајном, било грешком. Мислимо, у основи, на некога кога није брига за судбину коју носе њему сродна жива створења: он стоји издвојен, посматрач, одигравајући равнодушност из теореме Џона Дона да „ниједан човек није острво“ и дајући тој теореме нови обрт: тај што је ментално и морално острво *није човек*.“<sup>63</sup> Дик овде поставља као једно од основних прерогатива људскости емпатију и спремност на живот у заједници. Овај мотив показаће се од изванредне важности у Пекићевном делу.

Тако Пекић и овога пута баштини топосе жанра, показујући спремност да са њима полемише и да их на специфичан начин угради у свој књижевни пројекат, започет са *Беснилом*. Док се *Беснило* ослања на

---

<sup>63</sup> Цео текст доступан у енглеском изворнику на:

<http://1999pkdweb.philipkdickfans.com/Man,%20Android%20and%20Machine.htm>

апокалиптичну визију романа о вирусу убици, *Атлантида* на приказивање наше савремене цивилизације као доминантно машинске – у 1999 се одлази даље, и даје преглед развоја читаве људске врсте, са снажном филозофском и антрополошком потком, чији је циљ одговор на питање шта је човек. У том развоју кључно је разумевање два основна односа: односа човека према природи и односа човека према својим материјалним алаткама, цивилизацијским тековинама – машинама.

Композиционо, роман је подељен на приповедне целине између *Пролога* и *Епилога*, посвећене темељним ауторима дистопијске, научно-фантастичне литературе, са изузетком Александра Солжењичина. Ипак, стављање Солжењичина у овај контекст може значити и то да је Пекић Солжењичинову литературу о гулагу сматрао једним видом дистопијске књижевне праксе: разлози су више него очигледни. И тамо где се не помињу одређена дела као референца због које су баш ти писци нашли своје место у посветама сваког појединачног поглавља, даје се претпоставити на која је конкретна дела писац упућивао. Сам одабир већ на извештај начин упућује читаоца на конструкцију пожељеног смисла Пекићевог текста, и на интертекстуалне везе које разоткривају богате значењске слојеве и учвршћују Пекићев текст у контексту овог вида књижевне праксе.

У случају Реја Бредберија, реч је о његовом најпознатијем дистопијском роману *Фаренхајт 451 (Fahrenheit 451, 1953)* који слика технолошки напредну будућност у којој се људи држе под контролом тоталитарне власти радикалном медијском манипулацијом, а специјалне ватрогасне јединице обаљају редовна привођења и паљења књига, чије поседовање представља најозбиљније кривично дело. Како посвета Бредберију долази на почетку првог поглавља, које описује пишчеву савременост, могу се повући паралеле између Бредберијеве суморне визије и Пекићевог света на ивици нуклеарне катастрофе. Оне би се дале извести пре свега на нивоу човековог одустајања од духовних вредности, извесне мржње према духовним праксама, оличене у паљењу књига и уништавању најексклузивнијих артефаката духовне културе, те забораву духовних основа цивилизације.

Друго поглавље је посвећено Солжењичину. Прича о археологу Арну, који у пустоши изолације мутантског човечанства, окружен одбојним кибернетима, врши научна истраживања у леду некадашњег гулага, мотивски је модификована и у контексту Пекићевог *Новог Јерусалима* (1989). Текст даје јасну смерницу на које се конкретно дело алудира: након Арнове смрти, његов чувар и машински тотор, Први робот, налази древну свеску у којој је његов штићених записивао своје археолошке закључке о духовно напредној цивилизацији „Новог Јерусалима“. Међутим, белешке су записане преко претходно обрисаних:



„Првобитни текст носио наслов: 'Један дан у животу Ивана Денисовича'. Очигледно, извештај Новојерусалимљанина о својим паранормалним искуствима. Потпуна неразумљивост чини га безвредним за повест Гулага. Избрисан да би се добио простор за истину о њему.“ (Пекић, 2001:175) Ова је алузија изузетно значајна: она указује на човекову склоност да изграђује штетне митове који постају замка за његову свест и цивилизацију коју је обликовао. Археолог будућности одбија да види истину о гулагу јер исувише жели да формира своју, свој мит о протоцивилизацији, о сопственом пореклу, како би могао да задовољи један еминентно утопијски импулс. Брисање Солжењициновог дела слично је паљењу књига у Бредберијевом делу: обрачун са непријатним истинама које се не уклапају у доминантне митове.

На почеку трећег поглавља Пекић јасно реферише на роман *Град* (*City*, 1952) Клифорда Симака, у коме цивилизација паса, у виду легенди преноси своје знање о створењу званом Човек. Слом људске цивилизације Симака слика, између осталог, и кроз образовање једног мутантског човечанства које живи у отуђењу и међусобној изолацији. То што наратив посредују пси, кореспондира са особином Пекићевог текста у коме мит о људима посредују машине. У поглављу посвећеном Симаку, последњи човек на свету, Арно, за кога писац везује мит о Великом Пану – доспева до коначног усавршавања људске природе којој је сада дато да чистом снагом ума премешта горе и радикално преуређује земаљски пејзаж. У пустом свету то је без икаквог значаја, последњи човек губи жељу за животом и напослетку умире. Критика је запазила необичност Симакове апокалиптичне визије у којој човечанство једноставно одумире у међусобној изолацији, баш као у случају Пекићевог јунака.

Четврто поглавље, које говори о „репризи“ ауторове савремености са почетка књиге, услед чега је радња померена у 1984, посвећено је Исаку Асимову. У њој научник Дон Петровић верује да је направио првог хуманог андроида, Арну, само да би од ње сазнао да је и он сам андроид, и да работи којима припада, живе изнова људску историју. Историја се понавља као вид освете последњег човека, Валиког Пана, који је роботе разрешио немогућности да убију. Исак Асимов се овде јавља, пре свега, као писац збирке прича *Ја, робот* (*I, Robot*, 1950<sup>64</sup>) у којој у оквирној причи докторка која обавља посао роботопсихолога, своја искуства преноси наратору – репортеру. У тим причама потезу се етичка питања односа човека и робота. Још важније са становишта Пекићевог наратива, ова Асимовљева збирка прва доноси чувена „три

---

<sup>64</sup> У питању је збирка прича које су излазиле између 1940. и 1950. у америчким популарним магазинима *Super Science Stories* и *Astounding Science Fiction*.

закона роботике“ која су имала пресудан утицај не само на научно-фантастичну књижевност, већ и на промишљање етичких проблема у контексту развоја вештачке интелигенције. Пекић их у свом делу екстензивно користи, именујући их А.С.И.М.О.В. и функционализујући их у контексту заплета најснажније оног тренутка када Последњи човек, Велики Пан, свог Првог робота, који представља централи мозак целог роботског света – од њих ослобађа. У томе се крије кључни парадокс: бивајући ослобођени ропства човеку и добијајући право да убију друго биће, роботи бивају уједно осуђени на понављање људске историје а тиме и на ексклузивно људску пропаст. Поглавље посвећено Асимову говори о свету последица те одлуке.

Последње поглавље писац посвећује Олдоусу Хакслију, писцу једне од најчувенијих дистопија двадесетог века. У свету на ивици нуклеарне катастрофе свако је свестан да је андроид и да проживљава своју програмом записану судбину. Читање овог слоја Пекићевог текста на фону *Врлог новог света* доноси један значајан увид, назначен у биогенетичким преокупацијама *Беснила*: манипулација генетским кодом, Хакслијев генетички биоинжињеринг, услед ког свака јединка унапред заузима одређено место у систему – није ништа друго него извршавање једног програма, машинизација живота у коме свако, баш као Пекићеви јунаци, одиграва свој живот као улогу у позоришту: позоришни текст је неизменљив, представа се може одиграти на само један начин. Призивањем Хакслија пре описа радикално детерминисаног андроидског човечанства, Пекић жели да подвуче опасност од поигравања генетским инжињерингом, који може одвести у потпуну предетерминисаност људских бића и ограничавање слободе. Претходно, поводом *Беснила* изнето поређење између генетског и комјутерског кода – само утврђује овакав утисак.

Као и су случају *Беснила*, и у 1999 крај дела је отворен. Епилог није једноставно епилог, додата му је одредница „Међуигра“, знаковито потцртана цитатом из *Откровења*: „Што је било то ће бити, што се чинило чиниће се, и нема ништа ново под сунцем.“ Роман се завршава сликом пашњака, Орвеловог „златног краја“ на коме једна кртица извиривши накратко из рупе помисли „Не опет“. Крај сугерише поновно, циклично понављање човекових увек истих цивилизацијских заблуда, које су унапред осуђене на понављање апокалипсе.

Читав роман посвећен је „Успомени Џорџа Орвела“. Интертекстуалне везе су богате и већ испитиване<sup>65</sup>, тако да остаје да укажемо само на неколико. Пре свега, Пекић је свој роман објавио 1984. Насловом који садржи једну мало каснију, еминентно апокалиптичну

---

<sup>65</sup> Нпр. Маја Цвијетић, *Пекићев Орвел – оглед о блискости* (2007).

годину, 1999, и својом посветом дао је до знања да жели да се његов текст чита на фону Орвеловог. Како рекосмо, различити слојеви ових веза су већ испитивани; овде имамо потребу да се задржимо на оном кључном, који се тиче мита и митске свести тако важне у укупном Пекићевом стваралаштву (најбоље дефинисаном у есеју *Мит књижевности и мит стварности*, више пута тумаченом). У тоталитарном систему Орвелове 1984 прошлост је неизвесна у истој мери у којој је то и будућност, она је подложна непрекидној промени од стране Партије. То значи да се врши процес непрекидне, перпетуалне митологизације: јучерашњи мит се замењује новим, да бисмо се можда већ сутра вратили јучерашњем. Овај процес унеколико је актуелизован и у 1999, у којој читамо различите митове о постању и односу човека и машине.

Пекић је јасно назначио да му је у контексту Орвеловог дела овај слој био у кључном фокусу: „Хоћу, другим речима, да кажем да ми нисмо тек сад прошли кроз 1984. годину, понајмање да нас она тек очекује; ми смо кроз њу, у њеном суштинском значењу, у ономе што је она од нас направила, прошли већ врло давно. Јер основно стање што карактерише друштво Орвелове псеудобудућности, стање је Двомисли, а та Двомисао садржина целокупне људске историје. И ко о таквој Двомисли говори, не предвиђа је, он је – препознаје. Он није пророк, већ повесничар пада. Херодот, а не Јеремија. И без обзира колико прву Орвелову намеру сматрао значајном, потребном, хуманом, предност дајем другој, јер она праву опасност по људе не види у некој доктрини, увек изведеној, увек последичној, него тамо одакле такве идеје о свету нужно излазе: у типу цивилизације која је, по свом лику, створила једну двосмислену историју, а ова, по свом лику, такође, двосмисленог човека. А двосмислени човек не може имати никакве друге идеје до двосмислене. Па реализоване се оне као живот на Истоку, Западу или било којој другој страни глоба. Кад је суштина наопака, нијансе, чак и незнатне, могу за нас и наше личне, појединачне животе бити важне, али за човечанство у целини и његове перспективе оне немају много вредности.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Овај цитат, узет из претходно помињаног Пекићевог интервјуа „Кроз 1984 смо давно прошли“ упоредити са кључним делом Орвеловог текста: „Ако Партија може да гурне руку у прошлост и каже за овај или онај догађај: то и то се уопште није десило, тако шта је свакако ужасније од мучења и смрти. Партија је говорила да Океанија никад није била у савезу са Евроазијом. Он, Винстон Смит, зна да је Океанија била у савезу са Евроазијом пре свега четири године. Али где то сазнање постоји? Само у његовој свести, која ће у сваком случају за кратко време бити уништена. А ако сви прихватају лаж коју Партија намеће – ако сви записи причају исту причу – онда лаж прелази у историју и постаје истина. Ко контролише прошлост, гласила је парола Партије, контролише будућност; ко контролише садашњост, контролише прошлост. А ипак се прошлост, иако по природи измењива, није ни изменила. Све што је истина данас, истина је од прапопетка до вечности. Ствар је била врло проста.

Као и у другим приликама, и овде је на делу Пекићева доследна митомахија, уједињена у идеји да је залога човекове слободе борба за истину, за живот у истини, за суштинско преиспитивање свега. Виђење Николе Милошевића, изнето поводом Пекићевих *Одабраних дела* 1984, по ком Пекићево дело „стоји у знаку једне сасвим особене борбе против митске свести“ и схватање да се “На нишану Пекићеве уметничке критике налази увек један облик митског виђења света који овај непоштедни критичар разобличава без икаквог компромиса” (Милошевић, 1984:3) није без разлога уграђено у темеље даљег изучавања Пекићевог дела. Писац остаје при томе да човека трајно поробљава његова склоност ка митологизацији. Отуда Пекић и у 1999 преиспитује и подрива кључне митове: о постању, прогресу човечанства, антропоцентричном виђењу света и космоса у ком је човек издвојено, царствујуће биће, изнад природе и позван да је мења.

У том смислу Пекић темељни значењски слој свог дела гради на мотиву преузетом из Орвеловог текста. Мотив златног пашњака доследно се понавља кроз текст романа. Њиме роман почиње и завршава се, на њему се одиграва појединачна драма сваког од описаних човечанстава. У Орвеловом тексту, пашњак је тајанствено присутан у свести јунака, као предео који је сањао, а који се јавља након евоцирања успомена на најближе чланове породице нестале у режимским чисткама. Већ у првој визији, пашњак у 1984 добија субверзивно значење: „Преко пољане му је у сусрет ишла она црнокоса девојка. Покретима сливеним у један, она стрже своју одећу и презриво је одбаци у страну. Тело јој је било бело и глатко, али није му будило никакву жељу; једва га је и погледао. Било га је свег обузело дивљење према покрету којим је одећу одбацила у страну. Грациозан и безбрижан, тај покрет као да је срушио целу једну културу, цео један систем мишљења, као да се Велики Брат, Партија и Полиција мисли могу збрисати једним јединим величанственим покретом руке. Тај покрет је такође припадао давним временима.“ (Орвел, 2004: 153) Одломак се мора разумети на фону позиције телесне љубави у 1984, у којој је телесна љубав чин врхунске субверзије, антидржавни и антипартијски чин.<sup>67</sup> Зато девојчин покрет

---

Потребан је био само бескрајан низ победа над својим памћењем. То се звало контрола над стварношћу; на Новоговору двомисао.“ (Орвел, 2004: 203)

<sup>67</sup> Упоредити: „Циљ Партије није био само спречити мушкарце и жене да заснивају везе верности које она не би била у стању да контролише. Њен стварни, неизречени циљ био је уклонити свако задовољство из сексуалног чина. Непријатељ није била толико љубав колико еротика, било у браку било ван брака. Сваки брак између чланова Партије требало је да одобри посебан одбор, а то одобрење је било увек ускраћивано – мада принцип никад није био јасно изречен – ако се стицао утисак да између њих постоји физичка привлачност. Једина призната сврха брака била је рађање деце за службу Партији. Сексуални однос је требало сматрати каквом мањом операцијом, малчице одвратном, као што је клистирање. Ни та

руке руши целу једну културу и систем мишљења, а Орвелов „златни крај“ постаје место субверзије и побуне, које ће на јави угледати управо у оном тренутку кад се и сам одлучи на субверзивни чин мотивисан љубављу: видеће пашњак кад са вољеном женом по први пут напусти град и упусти се у недозвољену везу. Трећи пут његово виђење пашњака доћи ће након више дана тортуре и управо оно ће га одати: утонувши у визију златног краја, јунак ће нехотице крикнути име жене коју воли, изложивши се могућности новог мучења.

Код Пекића Орвелов златни крај има сличну, субверзивну функцију. Он се јавља у сваком поглављу као чворно место на коме се води рат машинске цивилизације против природе: златни крај израста у симбол регенеришућих моћи природе, која увек чека свој тренутак да створи живот. Отуда је он предмет непрекидног затирања, али и кључних дијалога које човек води са природом коју је издао. Пашњак се не одликује спектакуларном лепотом, али га карактерише природност и неуређеност која сама по себи представља субверзију у контексту машинске цивилизације. Елементи почетне наративне позиције везане за златни крај понављају се кроз цео роман: опис пашњака, човек или човеколико биће, кртица, коњ и одсутни пацов – доследно се понављају.

Тако пашњак постаје место на коме се одиграва увек исти догађај, апокалиптични сценарио у ком пропада још једна неуспешна верзија цивилизације. Преко мотива пашњака пратимо постепени губитак способности припадника човечанства да комуницирају са природом, са својом суштином и како губитак те способности бива сразмеран фактичком нестанку њихове човечности. Тако први Арно, на почетку романа, бива у прилици да разуме кртицу, која је метафора земље и природе, и да са њом телепатски комуницира. Он је један од ретких припадника човечанства који је и даље за такву комуникацију способан – око њега видимо свет ауторове савремености, који се одавно окренуо од природе, демонстрирајући моћ машинске парадигме, верујући да природу треба покорити, преуредити и ставити под коначну контролу. Отуда се главни јунак на почетку, слично људским становницима *Атлантиде*, осећа нелагодно и отуђено у друштву других људских бића (и он потомак Индијанаца, који се у *Атлантиди* најчешће везују за

---

идеја никад није била јасно изречена, али се посредним путем тувилу сваком члану Партије још од детињства. Постојале су чак и организације као Омладинска лига против секса која је заступала потпуни целибат за оба пола, с тим што је сву децу требало зачињати вештачким осемењавањем (што се на Новоговору звало вештосем) и одгајати у друштвеним институцијама. Винстону је било јасно да се тако шта не мисли озбиљно, али да се ипак уклапа у општу идеологију Партије. Партија је ишла на то да угуши сексуални нагон или, ако то не може, да га деформише и укаља. Није знао зашто је то тако, али му се чинило природно да тако буде.“ (Орвел, 2004:54)

људску парадигму; а и његова способност телепатског општења смешта га у атлантићански образац. )

Већ следећи Арно, становник мутантског човечанства, који живи у потпуној изолацији окружен својим роботима, на потпуно спрженој планети неуспешно тражећи други људски лик – проналази и пашњак и кртицу, и скелет коња, али не бива у могућности да кртицу разуме и одгонетне њене поруке. Ипак, она постаје једино истински живо биће, једини део природе са којим је био у прилици икада да саобраћа на било који начин. Велики Пан, последњи човек на свету ће, захваљујући својим наднаравним моћима које остварују потенцијале библијске идеје по којој је вера довољна за премештање гора – комуницирати са кртицом. Управо ће му она, као тајанствени гласник непобеђене природе, дати идеју и решење како да превари Првог робота и поново покрене природу, која ће неизоставно довести до стварања новог човека.

И баш кад читалац у следећој причи, гледајући Првог робота како, у телу нове жене андроида кида главу механичкој кртици, поверује у коначно уништење природе – када сазна да је читава природа само синтетичка симулација, а свет одавно роботски, без иједног живог бића – крај романа донеће неочекивани обрт, који је изнова везан за мотив пашњака. Док се спрема да изврши унапред задати програм, и притиском на дугме изазове нови нуклеарни холокауст, поновљену апокалипсу, припадник андроидске цивилизације, овога пута свесне своје машинске природе, Арно, помиришаће на пашњаку маслчак који ће препознати као прави, живи цвет каквог није на свету, у историји последњег описаног роботског човечанства – никада било, и кроз тај неугледни цвет, природа ће изнова демонстрирати своју непобедиву моћ необјашњиве регенерације: „Коров маслчка се у малим отоцима жутео свуда унаоколо, али доста далеко од места на коме сам седео. Само ми је један стручак био на домаку руке. Ситан, кржљав ружан, као да није вештачки. И није био. Није му сметало што је тако бедан, слабчак и неугледан, јер је радио оно што други нису могли: живео је. Не питајте како сам то знао. Не знам. Само знао сам исто онако јасно као што сам знао да ћу ускоро умрети погођен иранском бомбом. У ствари, много више. Био сам много више сигуран да је коров прави и жив, него да ћу ускоро умрети. Сагнуо сам се да га омиришем. И одједном, када сам га помиришао, нисам више знао да ћу умрети, да ће на притисак мог прста свет пропасти, да ће за који тренутак по мене доћи хеликоптер, али да ће се пре тога Marie-Louise вратити са ћебетом, очекујући да се на њему страшно узмемо. Нити да сам о томе икада ишта знао, да сам још малопре то имао у глави као догађаје који су се већ одиграли. Да сам у сваком тренутку свога живота знао све што ме у њему још чека и да уопште постоје особе које то могу да знају. Једноставно, нашао сам се у потпуној магли у погледу природе

света, премда сам још био добро обавештен о томе ко сам и шта сам, о чему је уосталом говорила и моја официрска униформа. Заузврат, отворила се у мени читава прошлост планете од првих пулсација постања до првих откуцаја вештачког живота у мени.“ (Пекић, 2001: 459)

Пашњак изнова потврђује свој субверзивни статус у контексту дистопијског света – он је врста непокорене утопијске енклаве у којој је немогуће затрти природни импулс. Тако до кључног преокрета, у којем роботска природа упознаје људскост изнутра – долази подсредством мотива пашњака и његовог неуништивног корова, са којим Последњи човек, Велики пан, осећа тако драматчну блискост. Маслачак и пашњак имају моћ да од робота који свет треба да дигне у ваздух и који је свестан своје роботске природе и програмске предетерминисаности свих својих поступака од рођења – направе људско биће спремно да пригрли неизвесност као темељну одлику људскости: „Једна машина је оживела. Сан мртве материје остварен је. Механички покрет понављан милионима година добио је вољу и душу. Доказао сам да можемо поднети неизвесност и из ње изаћи неоштећени. Доказао сам да смо заслужили живот. Да можемо бити људи. Да смо спремни за човечност. Ако се она прихвати, почећемо из почетка. Нећемо знати шта ће бити, али ћемо најзад знати шта хоћемо. Хоћемо да се не понављамо.“ (476, 477) А за задобијање људскости је, поред спремности да се прихвати неизвесност, потребна и спремности да се задобије прошлост, а изгуби будућност. Извесност комјутерског програма и роботског начина постојања подразумева да је будућност већ позната. Роботски пад у човечност представља нову шансу за промену временске парадигме.

У свом помињаном есеју *Човек, андроид, машина*, Филип К. Дик човека позиционира као издвојеног у односу на природу и показује како се то одвија на нивоу разумевања времена: „Али време се по себи не креће од наше прошлости ка нашој будућности. Његова ортогонална оса води га кроз ротациони круг у ком смо, на пример, 'окретали своје тачкове' да тако кажем, у огромној зими наше врсте која траје већ 2000 наших линеарних година. Очигледно је да се ортогонално време или истинско време ротира слично примитивном цикличном времену у ком се свака година има сматрати истом годином, сваки усев истим усевам, свако пролеће истим пролећем изнова. Оно што је спречило човека да време схвати на овај једноставан начин јесте то што се он као индивидуа протегао на више таквих година а видео је себе потрошеним, необновљеним за разлику од усева кукуруза, луковица, корења и дрвећа. Мора постојати адекватнија идеја времена од простог цикличног времена – и тако је он развио, нерадо, линеарно време које је акумулативно време, као што је Бергсон доказао – иде у само једном правцу и додато је – или се додаје – свему што успут брише.“

Време које Дик описује – у коме је свака година, усев и пролеће – иста година, усев и пролеће – Пекић описује управо у контексту златног пашњака и његових одлика. На јунаково питање са почетка романа кад ће је поново видети, кртица одговара „Кад цвеће поново процвета“ – јунак, опхрван слутњом, осети олакшање верујући да ће се то збити већ следећег пролећа. Ипак, последњи сусрет одвија се у пролеће које деле милиони земаљских година, након низа понављаних апокалипси. Овога пута на пашњаку седи андроид који је, одбивши да изврши Програм тиме постао човек, а кртица му на све то каже: „Закаснио си“. Почетак и крај су преломљени кроз сусрет јунака са кртицом, на повлашћеном простору златног краја, на коме је немогуће затрти природу. И док јунак – андроид са краја у контакту са маслачком постаје човек, јунак са почетка – човек - у контакту са неживом материјом и под цивилизацијским притиском осећа како постаје робот: „Оштри усеци на длановима, још видљиви сведоци седења за столом, па и више од тога, поверење у лековиту моћ материје и њену способност да душу врати с њених оностраних лутања, поколебаше за тренутак његово убеђење – крај свих неприлика које му је правило, угодно – да не припада овом свету материје и симулације живота, да је у њега залутао из једног у коме се с природом може „разговарати“, као што је он говорио с кртицом, где материја, ако и постоји, нема судбоносно значење свеопште и једине садржине стварности. Кома материја може вратити самоосећање, мора да јој и припада. Кома додир с једним предметом може реконструисати душу, ма шта под њом подразумевамо, па и вишеструк, симултан, енергетски, електромагнетички однос између многобројних неурона коре Великог мозга, део је те електромагнетне стварности исто онако као што је сваки поједини компјутер део једног општег логичко-математичког система. То није значило да овај свет није вештачки, то је само значило да је вештачка творевина и он сам. У цивилизацији имитације живота, и сам имитација.“ (54)

У контексту Пекићевог антрополошког наратива, круг се никада не затвара, или, прецизније, спирала је бесконачна. Човек је биће трагично разапето између материје и духа, оличеног у природном начину делања и живота. У њему је садржано и једно и друго и управо зато је могуће да човек постане робот и да робот постане човек у односу на парадигму за коју се у датом тренутку одлучи. Свако опредељење за једно или друго нема снагу коначности: чим се један круг затвори, отвориће се други у коме ће работи понављати грешке људи а људи грешке робота, у вечној борби неживе материје против живота природе, извесности против неизвесности, смрти против живота.

То се види у дијалектици односа ликова, међу којима доминира човекова парадигма оличена у Арну, и роботска, оличена у Првом роботу.



Оне се напоследку мешају и стапају до непрепознавања. Од првог човека са пашњака, ког односи нуклеарна катаклизма 1999, долазимо до следећег Арна ког у међусобној изолованости опустошене земље служе груби кибернети далеко од људског лика. Он је од природе и њених токсина одвојен комплексним, непробојним профилактичким оделом. Великог Пана већ служи човеколики андроид, који је преузео и човеково име – Арно, а сам Пан, Последњи човек на свету – према дефиницији је киборг, биће са више пута мењаним органима и машинским компонентама које га одржавају у животу. У следећој причи људи више нема и Арно постаје Арна, да би у следећој андроид Арно одбијањем извршења Програма постао човек Арно.

Пекићево трокњиже остаје извесна апологија духа и природе, те пораженог хуманизма у једном еминентно постхуманистичком контексту. Постхуманизам је појам са више значења, а једно од њих је свакако везано за постхумане форме живота – од киборга који се данас налази у централном фокусу интересовања теоретичара који се овим феноменом баве, јер представља фигуру у којој се стапају човек и машина, људска и технолошка парадигма – до сценарија *свепреузимања* (*all takeover*) у којем, баш као у Пекићевој пројекцији, свет и цивилизација функционишу и након људског изумирања, у контексту апсолутне машинске парадигме.

У јануару 1983, годину дана пре објављивања Пекићевог романа, на насловној страни Тајм магазина, уместо „човека године“ појавила се „машина године“ Наслов је био речит: “The machine of the year – The computer moves in”. То је илустровало узнемирујућу промену парадигме, маргинализацију човека и његово померање из центра историје. Уместо дојучерашњег човека, у фокусу се наша његова технолошки усавршена варијанта – киборг (од „кибернетички организам“), која подразумева спој органских и биомеханичких делова. (У основи, киборг се разликује од андроида – хуманоидног робота, синтетичког организма креираног тако да подражава људско биће са идејом да се на први поглед не открије његова механичка природа.) Киборг је биолошки организам чије функционисање унапређује или чак у потпуности омогућава механички, електронски уређај. У том смислу, особа са уграђеним пејсмејкером је, према дефиницији, већ киборг.

Отуда је јасно зашто се киборг налази у центру интересовања постхуманистичких студија. У свету технокултуре, у коме се читава стварност посредује технологијом, смрт одлаже уградњом машинских делова тела, а социјална интеракција бива машински посредована – ми не говоримо више о људском искуству, већ о искуству киборга. Он представља човекову садашњост и његову непредвидљиву будућност; подстичући вечну дискусију о суштини људскости, у овом случају

подгревану анксиозношћу коју технологија сада већ традиционално изазива.<sup>68</sup> Овоме доприноси успон нових дисциплина, као што су бионика и биороботика. Док прва експериментише са применом биолошких метода и природних система у изучавању и осмишљавању технологије, друга покрива и уједињује сродна поља бионике, генетског инжињеринга и роботике и у основи је усмерена на стварање робота који ће имитирати биолошки организам, али и обрнуто: на методе којим ће се биолошки организам начинити функционалнијим и ближим роботу. Управо попут опскурних древних алхемичара са којима Пекић по правилу пореди модерне биоинжињере свих врста, и овде је реч о амбицији да се направи живот од неживе материје. Киборг, имплицирајући телесну и социјалну реалност хибрида човека и машине, од биолошког појма постао је тако метафора савремене културе. Посебну заслугу на овом плану свакако има претходно поменути Дона Харавеј и њен *Манифест киборга* из 1985.

У српској књижевности Пекић је најдубље осетио и описао ову промену парадигме, покривши широко поље научних увида и културних образаца. Наша књижевност тиме је добила незаменљив поглед на темељни проблем савремености: човеково уништавање природе, његов незаустављив ход ка стапању са машином и његову растућу изолацију, отуђење, распарчавање заједнице. Пекићево схватање истинске људскости дубоко је, сасвим у старинском хуманистичком кључу, везано за душу, емпатију и окренутост другоме, за способност да се изгради заједница међу људима и да се човек врати тумачењу, а не преиначавању и покоравану природе. У Пекићевом виђењу природа је изједначена са животом, а и једно и друго је тајна. Оног тренутка кад престане да одгонета природу као тајну, кад почне да је инструментализује и мења, човек губи способност да одгонета сопствену тајну, јер је она нераскидиво повезана са природом. Човек одвојен од природног начина постојања нема увид у себе као тајну и неповратно постаје машина.

Ту издвојеност човека (на коју алудира и Дик у својој опасци о човековом разумевању времена које га издваја из природног тока ствари) главном јунаку, још увек човеку Арну, тумачи кртица, ексклузивни преносилац природних порука кроз цео роман: „Издвојио се. Постао је – друго. Томе га је кртица научила. Што је предосећао, она му је потврдила. Показала му је како је човек изашао из природног круга ствари, отео се од судбине и изгубио, у замену за неупотребљиву слободу, заштиту опште узајамности. Показала му је како се то догодило, али не и зашто. Зашто је човек то учинио? Да ли је морао, да ли је управо

---

<sup>68</sup> О степену заступљености негативног става према развоју технологије у контексту филма и популарне културе погледати: Goldman, Steven, *Images of Technology in Popular Films: Discussion and Filmography* (1989).

у томе била суштина његове људскости или је то хтео као злоупотребу те људскости? Није то морао учинити, јер би у том случају издвајање било природно и не би га могло довести у сукоб с оличењем природности у – природи. Хтео је, злоупотребио је људскост. Остао је сам, вечно и неминовно „друго“. Нема више у шта да се претвара, јер све је за њега „друго“. Може само да нестане.“ (39) Човекова издвојеност из природе води његовој неминовној машинизацији, паду у мртву материју, у мртву логику машинског мишљења.

Природа се кроз роман доследно позитивно обележава – она је терен истине, док је цивилизација са својим перпетуалним митским застрањењима – терен вечне лажи оличене у орвеловској двомисли: „Раздвојена од природе, властитих темеља у телу, мисао је бирала своје путеве, од тела независне, заобилазила га је, па му се и супротстављала. Родила се људска лаж, природи непозната. Природа ту лаж није познавала, јер је све у њој било једно и у међусобном складу. Двосмислености беху аутоматски искључене, истина – спонтана и неизбежна. Дешавање је било говор природе и њега су разумевали сви који су јој припадали. Језик природе, којим се у њој споразумевало све, осим изузетог човека, с његовим језиком лажи и опсена, привида и двомисли био је лишен заобилазности, посредништва фигура и метафора, ослобођен свих замућујућих двосмислености вештачкога људског говора.“ (34) Немогућношћу да разуме природу, да борави у њеној тајанственој истини, човек се изузео и из самога себе, децентрирао своје сопство и постао машина.

Пекићева теза о машинизацији живота налази потврду код различитих изучаваоца. Примерице, Наоми Голденберг (Naomi Goldenberg) тврди да припадници западне цивилизације имају склоност ка развијању потенцијално штетних ставова према технологији. Према њеном мишљењу то је последица цивилизацијски баштињене идеје да је људски живот несавршена копија нечег бољег, лепшег и чистијег (изнова митско мишљење уграђено у темеље цивилизацијског обрасца) а последица тога је склоност Западњака да на машине гледају не као на алатке него као на нешто узорно, на шта би се човек могао угледати. Понашање према овом моделу доводи до савремене отуђености међу људима и до изолације у којој је човек препуштен технологији. "Ми смо, верујем, укључени у процес током ког доприносимо нестанку једни других тако што све више и више свој живот живимо одвојени од других људских бића, у друштву машина." (Goldenberg, 1991:11)

На почетку романа, Пекић даје слику наше цивилизације крајем двадесетог века, у којој је природа већ на издисају свуда тамо где је човек тежио њеном бруталном преуређивању у складу са својим кратковидим замислима. Осећамо потребу да ову визију наведемо у целости, зато што

је унеколико ретка у нашој књижевности и зато што представља једну већ догођену апокалипсу којој данашњи читалац сведочи: „Опчињени све ефикаснијим симулацијама и све успелијим сурогатима, његови суграђани, људи Хиљадудеветстодеведесетдевете, држали су да ништа не може остати добро ако не постане вештачко, ништа лепо ако није лажно. (...) Земље је већ тада било недовољно, а преостала је, исцрпљена, издисала. Врло стари људи тврдили су да ноћу чују њен ропац како најављује земљотресе, ерупције вулкана и поплаве. (...) У последњој деценији миленијума Рибе престао је као ножем пресечен вечни рат природе и човека. Чим је схватио своју моћ, човек се према природи почео понашати као према случајној и несносној рогобатности у уредном поретку вештачких ствари, у свету властитих производа, који би, иначе, без природе био савршен. Она је дуго пружала отпор. Најчешће он није схваћен као одупирање узвишеним пројектима човека, него као нека њена урођена поремећеност, недостатак реда и плана у њој, одсуство Бога или било чега у шта се веровало да ствари држи на окупу. Отпор је савладан грубом силом или технолошким напретком чији ниједан проналазак није пропустио да, пре него што ће помоћи човеку, бар у нечему не озледи природу. Немилосрдним искоришћавањем исцрпљена земља хемикалијама је натеривана да и даље даје плодове све док не постаде болесник у коме који се у животу одржава машинама, али други живот не може произвести. Живећи у буну, земља је пљувала плодове који су тровали људе и изазивали непознате болести. (Пекић, 2001: 18)

Пекић слика процес машинизације природе, који се на наше очи одвија. Он само тај процес у свом роману доводи до његових крајњих апсурдних консеквенци, у којима природа постаје синтетичка слика, у чијим дубинама рију механичке кртице. Ова гротескна, хиперболизована визија само је за нијансу искривљена слика наше савремене ситуације у којој природом управљамо, преобликујући је у складу са савршеном замисли нас, по свему несавршених: "Чак ни 'природа' није више природна (мења се и развија у одговору на биолошки баланс и парадигме екосистема). И она је киборгована како техно-агрикултуралисти полако конфигуришу тржиште семена у правцу привилеговања хибридних биљака што од фармера захтева куповину патентираног семена сваке године. (...) Машински мотивисан, технолошки засићен амбијент Запада тањи границе између људи и машина за свакога..." (Brasher, 1996: 815) Човекова амбиција да машинску парадигму прошири на природу мора довести до катаклизме. Пекић се бави том неизбежношћу.

У свом најважнијем слоју, 1999 је повест о трагичкој кривици човека, фундаменталној грешци, неисправљивом хибрису који мора – сваки пут изнова – довести до апокалипсе. Судбина човекова је понављање апокалиптичног сценарија. Темељни хибрис је човекова

идеја прогреса, мит о технолошком, материјалном прогресу. Киборг је биће механички и технолошки усавршено у телесном смислу, у складу са материјалистичком парадигмом. Човекова нада је у сасвим другом цивилизацијском путу, на коме би се човек пре свега духовно усавршавао. Никада ниједна позната људска цивилизација није тај пут одабрала. Зато човек мора да – као у миту о Сизифу на који се и непосредно у роману алудира – понавља сопствену апокалипсу.

На једном полу Пекићевог наратива стоји машинска цивилизација, на другој природа. Те две парадигме окупљене су око бинарних опозиција смрт – живот, материја – дух, извесност – неизвесност. Човекова тежња да живот учини извесним, сигурним, опипљивим, да њиме материјално овлада – одвела га је у духовну смрт. Тако је човек, подигавши зид према природи, исти зид подигао и према сопству. У роману отуда човекову природу тумачи машина – сам човек за то више одавно није способан. Пекић је редак, можда и јединствен глас који се у српској књижевности бавио фундаменталним питањима човековог планетаног опстанка, еколошким уништењем природних ресурса и обездуховљењем које је у корену човековог става према Целини којој сви припадамо и у коју смо свакодневно позивани да се вратимо: „повратак Великом Кругу. Поновно приступање Целини, примање у Вечност из које се човек изузео, и то својеволјно изузимање, да би га поднео, упамтио као протеривање из Раја.“

Човек је несумњиво, тиме што се изузео из природе, постао једини виновник своје несреће. Природа појам несреће фактички не познаје, и човек бива означен као елемент који несрећу доноси на свет. То је порука коју на почетку романа јунак прима од кртице: „Значи ли то да ће несрећу изазвати људи?“, упита. „Несрећу увек изазивају људи.“ „Како то?“ „Оно што мора да буде није несрећа. Несрећа је само оно што не мора бити, а ипак се догађа.“ Схватио је. Природа влада оним што бити мора, човек оним што не мора да буде. А кад се догоди, то је несрећа за коју само он може бити крив. Велике и нагле промене у природи нису имале посебне кодове.“ (Пекић, 2001: 44,45)

Природа функционише према принципима тајанствене нужности, чудесне сврсиходности вечног циклуса живота – који је човек позван да открива а никако да мења. У том погледу, Пекић је по свој прилици једини програмски заговорник радикалне заштите животне средине у српској књижевности, и ово није изнуђена квалификација: одредница „radical environmentalism“ односи се управо на један вид ресакрализације природе, видљив у Пекићевом делу. Топос уништења природе близак је утопијско-дистопијском начину мишљења. Иако је Пекићев пример у нашој књижевности усамљен, говоримо изнова о преокупацији изузетно заступљеној у самом жанру. Хемичар и нобеловац Пол Круцен

(Paul J. Crutzen) осмислио је термин „Антропоцено доба“, које означава историјски период у коме је човечанство почело да врши незапамћен утицај на животну средину, датирајући га на почетак индустријског доба и изум парне машине. Тако је доба које је означено човековим предзнаком као „антропоцено“ сушински везано за човекову опредељеност ка машинској парадигми и рату против животне средине. Од тог тренутка, човеков штетни утицај експоненцијално расте, да би убрзање доживео у другој половини двадесетог века. Везаност дистопије за овакво схватање човековог односа према природи само се намеће и стога се може говорити о еколошком топосу у контексту овог жанра, са примерима аутора попут Маргарет Етвуд, чија се утицајна *Слушкињина прича* (*The Handmaid's Tale*, 1985) догађа у дистопији индукованој еколошком катастрофом, а примера је више.

Својим мисаоним рафинманом, дубоком комплексношћу која у контексту овог рада може бити само овлаш додирнута, Пекић је топосе дистопије и научне фантастике дао у непоновљивом кључу; 1999 је, у том смислу, доринос српске књижевности светском научно-фантастичном канону. Читалац је позван да ову велику књигу прочита на начин на који је Арно тумачио речи природиног гласника, Пекићеве тајанствене кртице: „...безнадежно је остајао човек зависан од разума као болесник од болести која га убија. Опет је био на залудном послу прилагођавања једне несхватљивости себи и својим хуманим ограничењима (...) опет је у свему, па и у порукама необичног саговорника видео све саме кодове, а истине скривене далеко иза њих, уместо да их прими као последње истине, без ичега више иза себе.“ (34) Ретки су писци чије се истине могу примити као последње. Пекић је извесно један од њих.

### 5.3. МАШИНСКА ЦИВИЛИЗАЦИЈА У АТЛАНТИДИ (1988)

Иако хронолошки смештена на крај Пекићевог антрополошког трокњижја, пажљивијем читаоцу неће промаћи утисак да *Атлантиду* ваља читати „уназад“ – од 1999. Читава Пекићева трилогија као да се глосира из 1999 – тај роман заокружује пишчеву идеју и до танчина објективизује идејни подтекст сва три наратива. Писац је то сам назначио; такође, био је свестан дубоке прожетости ова три дела, а нарочито 1999 и *Атлантиде*, романа који очигледно и у пишчевом виђењу призивају заједничко читање и тумачење, те се није згорега још једном подсетити Пекићевог коментара генезе ових текстова: „*Атлантида* је одавно могла бити написана. Идеја за њу претходила је теми 1999, али, као што у овом послу бива, околности мимо ауторове воље управљају књижевним редоследом чешће него што се мисли. Зато *Атлантида* следи 1999, уместо да јој претходи. Али, како обе књиге припадају подврсти антрополошких епоса који се не баве овим или оним човеком већ *homo sapiensom* уопште и његовим изгледима у оквиру једне космолошке схеме, поремећај у редоследу се не осећа као нарочита сметња.“ (Пекић, 2011: 11) Узевши у обзир претходно, поводом 1999 изнету Пекићеву опаску о пожељном редоследу читања, као и увид у природу наведених текстова, смисаони редослед читања не доводи се у питање: отуда ће и у тумачењу *Атлантиде* од пресудног значаја бити текст романа 1999. Из тамо назначених тумачења, отвара се суштински смисао текста *Атлантиде*.

Легенда о Атлантиди, напредној цивилизацији којој су приписивани различити географски положаји, и која је, према тумачењима, нестала највероватније услед неке природне катаклизме, извор налази у Платоновим дијалозима *Тимеј* и *Критија*. Атлантида је, од Платона наовамо, изузетно жив мотив у имагинацији и Пекић је прати кроз различита књижевна и традицијска тумачења, остајући на трагу једног од основних: мит о Атлантиди је често схватан као параболо о човековом паду. Атлантићанима се традиционално приписују врхунска знања, моћи и моралне одлике. Тако, примерице, једна од најпознатијих утопија, *Нова Атлантида* (*New Atlantis*, 1627) Френсиса Бејкона наследнике Атлантићана приказује као осниваче научне утопије у Северној Америци. Сасвим супротну парадигму одабраће Пекић. Његови Атлантићани су носиоци мистичних моћи, а на науци заснована цивилизација је роботска; то се ишчитава и као подтекст Пекићеве алузије на Бејконово дело: „Многе невоље снађоше оне који су тврдили да су открили тајну Атлантиде или да су јој на трагу. Sir Francisa Bacona, знаменитог енглеског робота из времена краљице Елизабете I, 1626. године смрт спречи да доврши књигу *New Atlantis*.“ (377) Овим Пекић

сугерише да Бејкон није могао спознати истинску природу атлантићанског пројекта јер је био ограничен својом машинском интелигенцијом.

Успон научне фантастике довешће до сразмерно честог коришћења мотивског комплекса везаног за Атлантиду, почевши од Верновог *20 000 миља под морем* (1870) у ком се Атлантида јавља као мотив тајанственог подводног локалитета. До највеће популаризације приповести о Атлантиди свакако је довело дело Игњациуса Донелија (Ignatius Donnelly) *Атлантида – свет пре поплава* (*Atlantis: The Antediluvian World*, 1882), који помиње и Пекић. Ова књига, која је пледирала на нефикционалност, за разлику од Платона и Бејкона који су Атлантиди прилазили као легенди са параболичним потенцијалом – донела је идеју да је Атлантида ван сваке сумње уистину постојала и да се има сматрати извором свеколике цивилизације. Донелијева визија Атлантиде организована је око неколико важних тачака: цивилизација технолошки и развојно изнад свог времена, која се проширила у различите крајеве света, ушавши, под различитим именима, у колективно сећање човечанства. Снажна митопоетска моћ Донелијаве књиге извршила је велики утицај на сву потоњу псеудонаучну продукцију. Од тог тренутка, Атлантида је тражена на различитим тачкама планете, бивајући извором имагинације за писце, авантуристе и окултисте.

Тако студија *Атлантида и временски циклуси: пророчанства, традиције и окултно откривење* (*Atlantis and the Cycles of Time: Prophecies, Traditions, and Occult Revelation*, 2010) Џозелина Гудвина (Joscelyn Godwin) садржи преглед најзначајнијих окултних текстова о Атлантиди (Гурдјеф, Мадам Блавацки, Евола, и др.) и показује однос који ови текстови успостављају са концептом цикличне историје – Мајанским календаром или идејом о „добу Водолије“ на коју се ослања и Пекићев наратив. Атлантида заузима значајно место у колективној имагинацији од античке Грчке до данас и многи езотерији склони појединци имали су своје теорије о својствима њене високе културе, њеном географском положају, као и повратку атлантићанске просвећености у вредносно посустало модерно доба. Тако се и „Доба Водолије“ (*Age of Aquarius*) у популарној култури везује уз контракултурне праксе хипи покрета и њу ејџа. Своју широку популарност дугује почетној нумери у чувеном Формановом мјузиклу *Коса* (*Hair*) из 1967, у којој се помиње освит доба Водолије ("This is the dawning of the Age of Aquarius").

Различити астролози, као и посвећеници разноврсних окултних пракси не слажу се у израчунавању времена настанка доба Водолије, које би требало да представља нову астролошку и спиритуалну фазу у историји човечанства, која би онда резултовала цивилизацијском



сменом. Реч је о мотиву који у Пекићевом роману представља окосницу атлантићанске, или хумане историје, историје „правих људи“ који чекају настанак новог доба Водолије, а коју главну јунак разуме на основу мистичне визије древне Атлантиде: „Више од свега запрепастила га је фигура Водолије на тргу. Личила је на Индијанца из једног од његових привиђења који је на ватру, упаљену у песку Саре Сода, из крчага изливао воду. Фигура је расла све док није заклонила сунце, а онда је на Атлантиду излила свој крчаг. Зар то није био — потоп? Зар вода није Посејдонов елеменат, а лик Водолије лик морског бога? Атлантићански је свет пропао од Водолије, можда и у његовом астролошком знаку? Знаку Водолије који долази небом да влада идућих хиљаду година, али да овог пута, уместо потопа, људима донесе вечни мир и срећу.“ (321)

И управо ову, мистичну, окултну, спиритуалну парадигму Пекић је искористио у својој обради атлантићанског – дакле доминантно људског пројекта. Наспрам машинске цивилизације стоји атлантићанска, као супротна цивилизацијска парадигма. Њу карактерише, пре свега, мистично и окултно. Тако у атлантићански корпус улазе тајна учења свих епоха: све оно што разуму пркоси или га на било који начин превазилази и пориче. Слику тајне, скривене историје, Пекић доследно гради кроз овај образац: све што је вековима гурано на рубове цивилизације, протицало је испод ње као понорница. Различити јеретици, окултисти, вештице – сви они са мистичним моћима правих људи – Атлантићана, градили су својим животом, мистичним начином постојања и окултним праксама ток паралелан току видљиве историје. Наспрам њих текла је роботска историја у којој су они последња препрека терминалном извршењу програма.

Овај мистични, окултни слој оно је што можда понајвише одваја наратив романа *Атлантида* од 1999: па ипак, он своје порекло налази у 1999, у способности првог Арна да телепатски комуницира са кртицом и у наднаравним својствима Великог Пана – последњег човека чије човештво пре свега потврђују његове мистичне моћи – могућност библијског премештања гора (радикална телекинеза) и телепатско комуницирање са другим живим бићем. Све наведене способности имају Пекићеве наследници Атлантићана. Нарочит значај има телепатија, која спречава могућност конструисања лажи, кобне двомисли, двосмислености око које Пекић у 1999 гради слику зле коби људске историје: „Није се бавио предложеним паралелизмима. Слушао је — језик. У њему је било све. Атлантићани нису имали језик у роботском смислу речи. Језик као нешто одвојено од контекста осећања и мисли. Телепатија није допуштала лажи. С мислима удаљеном је коресподенту аутоматски слан и контекст у коме је мишљење настало и сазрело. Сума емоција, збир подзначења, цела душа у свакој »речи« садржана. (...)

Овакав вештачки језик, чија је улога била пре да сакрије мисао него да је искаже, настао је током роботске историје, чија је лаж захтевала и лажну експресију.“ (432) Тако се телепатија конституише као услов истинитости и одбране од стварања лажних митова. Разумевање телепатије у контексту мотива напредне цивилизације представља такође један од топоса жанра.

Мистично и окултно је у *Атлантиди* нарочито потцртано: оно, у контексту заједничког читања, представља извесну противтежу подробном бављењу својствима машинске цивилизације у 1999. Та је цивилизацијска парадигма у 1999 објективизована, објашњена на вишеслојан начин: *Атлантида* се у том погледу бави пре свега човеком и његовим осећањем радикалне отуђености у свету и цивилизацији за коју не осећа да јој припада. Мотивски комплекс који је у 1999 доминантно везан за природу и у којем је заступљена извесна спиритуализација природе – у *Атлантиди* свој пандан налази у мотивском комплексу везаном за човека као носиоца мистичних моћи.

Тако се и овде људи и машине разликују, између осталог, и према ставу који заузимају према природи. Атлантићани су од почетка романа означени као они који владају натприродним моћима – дакле они који превазилазе нама појмљиву природу активирајући у њој моћи које су нам непознате. Насупрот њима, роботи покушавају да потчине и преиначе природу као нешто неадекватно, што треба преправити у складу са функцијом програма. Тако и *Атлантида* почиње преокупацијом вечним ратом цивилизације против природе, „16. јуна 1988. на жаловима Pleasant Baya, између Chatnama и Orleansa, тамо где се Природа и Цивилизација, спремне на пресудан обрачун, додирују али не разумеју, подносе али не маре.“ (36)

На повлашћеном предњем оквиру смештена је јунакова утопијска енклава: обала Атлантика у близини Кејп Кода, за коју је необјашњиво, мистички везан од детињства. Ово место значајно је јер као чвориште окупља у себи мотиве везане за насељавање Америке и креирање базичних митова америчке културе, али и оне везане за однос природе и цивилизације. Као и у претходним делима, Пекић је снажно на страни природе, њене величанствене логике и непогрешиве, тајанствене сврховитости од које човек треба да учи, коју је позван да одгонета а не да је мења: „Доле, у себи самој, сахрањена је природа. Доле живи, умире, и смрћу себе оживљује. Њен је творачки циклус поуздан, готово људски разуман, какав су за себе сањале све цивилизације, никад га не постижући, никад не стигавши ни близу његовог савршенства, аутоматизма коме није потребан никакав вештачки подстицај. Цивилизације су пропадале зато што никад успешно нису решиле загонетку елиминисања својих отпадака. Духовне су отпатке депоновале

у обичаје, нарави, подсвест потомства; умне у историју; физичке су сахрањивале под земљу. Умирале су у властитом ђубрету, уместо да, као природа, од њега живе.“ (48)

Даље се понавља став назначен у 1999 о човеком базичном хибрису: његовој изузетости из природе, отуђености од њених тајни: „Човек се изузео из општег поретка, одустао од сврхе њиме одређене. Замишљао је да је разумнији од њега. Као да има ишта разумније од начина на који поток тражи пут кроз камењар, којим се цвеће окреће сунцу, таласи сустижу, кише с неба враћају, а јата птица селица древним гнездиштима сваког пролећа лете? Као да је ишта разумније од стања у коме се између живота и смрти потиरे разлика, симбиозе у којој живот исхрањује смрт, а смрт одржава живот?“ Човек интуитивно осећа наopakост цивилизацијске принуде која је последица одвојености од природног поретка: „Цео је свет, мислио је тражећи млаке мекане хумке, окренут наopakо. Једном је морао стајати како треба, иначе осећаја наopakости не би било. Рођен је, као и природа, из заједничке материце универзума. Природа је живела по неизменљивој оси унутрашње принуде, јединој уз коју је имала неку сврху. Човеков се свет, у међувремену, око своје осе обрнуо, дуж ње, у ствари, постепено померао док није заузео обрнут положај од природног.“ (48)

Такође, као и у 1999, и овде се цивилизацијско отуђење од природе везује за развој алата за њено потчињавање. Врхунац тих алата су интелегентне машине, које ће се, како је и човек ипак део природе, на крају неминовно окренути против њега. Пекићева визија се радикализује тиме што он ову грешку препознаје у исконском добу цивилизације, у коме човек развија прве алате: „Померање је било споро и поступно, дешавало се вековима, с првом ватром позајмљеном од грома, с првим опсидијаном избрушеним у нож, с првом сумњом у загробни живот. Толико споро и неприметно да је и оно изгледало природно. Природан је постао и његов садашњи наopak положај. Као на слици у огледалу на којој је све ту, ништа не недостаје, али је све на супротној страни од праве, све на другом месту него што треба да буде. све — имитација.“ (48,49) Тако човек као једнаке себи изграђује сопствене алатке. То је хибрис људске врсте, и, како ће се испоставити, главни хибрис древних Атлантиђана, који развијају интелегентне машине да би били у прилици да наставе са даљим продуктовањем.

Овде долазимо до тематске окоснице романа, жанровског топоса који се односи на побуну машина. Древни Атлантиђани су, према причи, створили роботе који су се временом осамосталили и превладали над несрећним људским родом: „Али до краја пута још не беху стигли и штошта је морало бити рађено рукама, онако како данас роботи раде. Да се и тога терета ослободе, да би се сасвим посветили одуховљењу,

начинише Атлантиђани прву грешку из које после све несреће произиђоше. По својему лику направише првог вештачког човека, а затим друге вештачке људе и оставише им да за њих раде. Најзад, да би још један корак у ослобођењу од материје начинили, лише се они неопрезно потребе да роботима управљају..." (380)

Исход је варијација наратива који срећемо у многим делима жанра: роботи имају своју машинску еволуцију. Вештачка интелигенција развија потребу за преуређењем света према сопственим принципима и у том контексту човек, творац – мора бити угрожен. Очигледно је природа хибриса унеколико везана за сам проблем имитације човека: машина се ствара као пигмалионска творевина, према човековом обличју. Има у томе опасне имитације једног ексклузивног божанског стваралачког геста. Да је човек остао на поменутом прачовечанском длету, на бушилици и регистар каси – да ли би машине загосподариле светом? Очигледно је реч о греху кобног пресликавања сопствене људске суштине, о саблазни креирања једног машинског Голема који живот скрнави тако што га, из своје неживе суштине, имитира.

Тако се и *1999* и *Атлантида*, кроз различите књижевне поступке, баве истом основном темом: индомашинском цивилизацијом и саживотом људи и машина. И *Атлантида* је дубоко субверзиван текст, који призива исти, дистопијски протокол читања и читаоца окреће осцилацији повратне информације. Пекић је изградио узбудљиву глобалну метафору која читаоца наводи на преиспитивање цивилизацијских механизма. Према пишчевом признању, књига је представљала развијање одређених наративних линија започетих у *Беснилу*, и отуда је настала не "без извесних амбиција које ме при писању *Беснила* нису оптерећивале". Оне се односе пре свега на топос цивилизације као главне идејне окоснице каснијих књига, и *1999* и *Атлантиде*: „Амбиције су се односиле на уметничку анализу наше индомашинске цивилизације, која ми се у многим аспектима, не тек историјски већ и актуелно није чинила људском. Довољно је било интензиван осећај алијенације уздићи до алегоричке хипотезе и темељ романа био је постављен.“ (Пекић, 2011: 12)

Ово „осећање алијенације“ развија се као мотив кроз цело трокњижје да би свој врхунац достигло у *Атлантиди*. У *Беснилу* је реч о емигрантима, људима који су „измештени“, „out of place“, изгубљени у свету западних вредности. Већ смо поменули да су управо ликови емиграната из *Беснила* претече Атлантиђана. Њима је сродан први Арно из *1999*, човек који у освит последњег апокалиптичног дана године 1999. још увек има способности интуитивног телепетског саобраћања са природом, оличеном у кртици, али и мистички моћан киборг, Велики Пан. Сви ови ликови деле осећање измештености из друштва или

цивилизације којој припадају, осећање да су окружени нечим што им је у цивилизацијском смислу потпуно страно. Није случајно што су многи од ових ликова обележени индијанским пореклом: први Арно у 1999 има индијанске крви, као и Атлантиђанин Џон Холанд; а порекло Луаниног лика можда можемо пратити до лика Моане из *Беснила*: обе су болничарке по вокацији и обе су обележене урођеничким пореклом.

Повлашћеност Индијанаца, индијанског начина живота и, уопште, начина живота заједница блиских природе, логично је у укупном контексту наратива који критички сагледава темеље машинске цивилизације и њен рат против природног поретка. Главни јунак је, нимало случајно, антрополог, а један од учитеља који су извршили утицај на његово мишљење заузима овакав став према човеку у контексту модерне цивилизације: „Говорио је студентима да се човек проучава по прашумама јер га на улицама више нема. 'На улицама су данас само — машине. Потпуно је свеједно да ли су у изворном мануфактурном или изведеном људском облику.' Терао је следбенике да по најневероватнијим, најзапуштенијим ћорсокацима глобуса трагају за оригиналним облицима људске природе и понашања.“ (124) Пекић је овде на трагу идеје о племенитом дивљаку, јер се ликови америчких Индијанаца сликају са наклоношћу: отуда је и главни староста Aquarius индијанског порекла, а прича сугерише да је највише истинских, правих људи било управо међу тим групама становништва, због чега су масовно и уништавани. У вредносном смислу, Пекић је доследни антирасиста, склон изазивању центристичке беле парадигме коју везује за Запад.

Наратив тако отвара осећање измештености главног јунака, његове „изузетости“, која се именује истим енглеским изразом као у *Беснилу*: „out of place“. Њега муче визије прошлих времена, посебице везане за прве насељенике у Америци, међу којима је и његов непосредни предак: оне га измештају, обележавају, чине анксиозним око природе сопственог менталног статуса. Џон Холанд дели мистична својства Атлантиђана: телепатију, визије, способност за астрална путовања и темељну социјалну неприлагођеност. Док живи изван сазнања о својој правој природи, јунак сумња у свој разум. Тек кад се пред њим укаже истина, он почиње да схвата сопствени идентитет окован у једном туђинском свету.

Мотив отуђености се у *Атлантиди* дубоко радикализује: „прави људи“, потомци Атлантиђана, осећају неподношљиву, духовну и физичку одбојност према роботима којима су окружени, истовремено, осећају снажну мистичку везаност за друге припаднике људске врсте. Ова стања, назначена у 1999 у контексту *Атлантиде* се значајно продубљују, у мери да се темељни идентитет људских јунака гради управо кроз ову

немогућност нормализације односа према свету у ком живе: отуда многи прави људи завршавају у лудницама.

Тако се спознајно онеобичавање везује за идеју о развоју вештачке интелигенције која ће напослетку угрозити људски род. Пекић овај познати топос научно-фантастичне књижевности користи у свом антрополошки мотивисаном кључу: читава људска историја се уназад слика као роботска – идеја о интелигентним машинама постаје окосница наше историје. Сукоб се не измешта у будућност, нити се у будућност измештају његове последице: он не само што је сада и овде – он је овде од најдавнијих времена, од прапочетака људске врсте. Тако се, необичном комбинацијом мита о златном добу напредне цивилизације – Атлантиде, и модерног мотива о побуни интелигентних машина – добија једно оригинално тумачење целокупне људске историје као доминантно машинске – материјалистички мотивисане и отуда неповратно погрешне, осуђене на понављање програмиране пропасти. Томе служи тематизација древног потопа колико и модерног нуклеарног холокауста.

Поред тога, Пекићева *Атлантида* је, иако је ван сваке сумње реч о научно-фантастичном делу које тематизује један од основних топоса жанра: рат људи и машина, уједно и јединствени хибрид који у себи уједињује неколико тематско-мотивских комплекса који мигрирају из жанра у жанр: прича о детективу који решава случај, мотиви окултних пракси и мистичних догађаја, те алтернативне, или прецизније – скривене, тајне историје. *Атлантида* у том смислу показује одлике „окултне детективске прозе“ која основне топосе детективске фикције комбинује са натприродним елементима хорора.

Тако је, за разлику од обичне детективске прозе у њеном окултном поджанру детектив суочен са разоткривањем натприродних феномена; те су отуда и ликови таквих детектива понекад изграђени као носиоци паранормалних моћи. У наративу Пекићевог романа и људски протагониста Џон Холанд и његов андроидски антагониста Џон Алден на путу су истраживања феномена који имају изразито мистично, окултно и натприродно порекло: и док се човеково истраживање завршава коначним овладавањем наведеним моћима и упознавањем своје праве природе – за његовог роботског парњака оне остају непрозирне и необјашњиве, иако представљају мотивацију да се спусти у поноре људскости и сам покуша да постане људско биће.

Иако није у питању класично дело алтернативне историје<sup>69</sup>, какво би, примерице, био Диков роман *Човек у високом дворцу*, текст *Атлантиде* је обликован тако да код читаоца призове сличну рецепцију.

---

<sup>69</sup> Више о феномену алтернативне историје: Gavriel Rosenfeld, *Why Do We Ask "What If?" Reflections on the Function of Alternate History* (2002).

Диков роман је недавно популаризован у телевизијској серији. Сцена у којој видимо добродостојеће америчко суседство шездесетих година двадесетог века, у коме сусед суседу необавезно добацује „*Нay Harry, Sieg Heil!*“ ствара сличну врсту зачудности као и Пекићев опис истог таквог предграђа: „У осам и петнаест улицом се провезао дечак на бициклу и пред свака врата завитлао исти број Phoenix Tribunea. Око пола девет изашао је из куће седокос човек и пољубио на прагу седокосу жену, у истом тренутку када су се на суседним кућама отворила врата и на њима појавили исти такви седокоси људи, љубећи своје исте седокосе жене, када су се на вратима свих кућа с обе стране улице, у свим сличним улицама Phoenixa, у свим сличним улицама свих сличних градова Америке, једнообразни људи опраштали од својих једнообразних жена, које можда све и нису биле седокосе, али које су све биле — исте. Исте као и њихови мужеви. Као и сви људи, у свим улицама свих градова Америке. Само су им аутомобили били различити. Али и то је, мислио је, привидно. Разликују се боја, снага мотора и број на таблици. Облик је занемарљиво слободан од разликовања. Машинска суштина још мање. И аутомобили су, у ствари, били исти. Аутомобили у којима се исти седокоси људи возе по својим истим пословима.“ (192,193) Ови и слични описи постају јаснији кад читалац, у другом делу романа појми размере роботског, машинског уплива у људски свет. Идеја да људи који излазе из кућа нису људи, слично идеји да се слободни амерички грађани могу поздрављати нацистичким поздравом и живети за нацистичке идеје – у оном описаном осциловању повратне информације приморава читаоца на фундаментално другачије сагледавање света у коме живи.

Отворено тежећи алегоричности, писац је ту врсту читања и тумачења поставио као своју отворену агенду. Слично ономе „*Неу, Harry, Sieg Heil!*“ које отвара могућност једног другачијег сагледавања Сједињених Америчких Држава данашњице, у коме америчко друштво приказано у серији показује наличје гледаочевог друштва, омогућујући гледаоцу да га доживи као иманентно нацистичко, Пекић очекује да *Атлантиду* у том смислу разумемо као глобалну алегорију: „Овде се морамо зауставити и издвојити философа Оригена. Платонов извештај о рату Атлантиђана и Атињана интерпретира он као сукоб добрих и рђавих демона, антиципирајући идеју која је у овој књизи књижевно примењена у облику глобалне алегорије.“ (13)

У роману се тако слика „тајна историја“ а ту тајну историју, користећи наративну стратегију детективског романа, истражују оба носећа лика – човек Џон Холанд и робот Џон Алден. И за једног и за другог истраживање те историје значи истовремено истраживање самога себе и сопственог порекла. Читава позната људска историја тако се тумачи уназад, као рат људи и робота, отпочет хибрисом напредног

атлантиђанског човечанства. Циљ истраживања је не само коначан увид у стање света, већ и у његов коначни смисао. Као што се значење наратива глосира са његовог краја, као и у другим делима детективске прозе, у којима тек разрешена мистерија омогућава тумачење читавог тока приповести, тако се и људска историја тумачи са њеног краја, а тај крај, као чворна тачка, обележава америчка цивилизација.

Као што у *Беснилу* није случајно изабран Лондон као место радње – јер се беснило управо одатле, путевима бруталног империјализма и колонијализма проширило у све делове света – тако нису случајно изабране Сједињене Америчке Државе, које су, не само главни симбол врлог новог света технологије и машина, већ и главни генератор модерних митова (или парамитова, узмемо ли Лемову сугестију да је кич позна дегенерисана форма мита)<sup>70</sup>. Пекић тематизује Америку као полазиште модерних митова који су сачињени из два слоја: мистичног, окултног, ирационалног – који се везује за историју првих досељеника и посебице, суђење вештицама у Салему, и рационално утемељеног мита о прогресу у ком одсудну улогу игра развој технологије – оличеном у роботизацији света.

Тако Пекићева приповест за полазну тачку узима управо легендарну пловидбу Мејфлауера, брода на ком су први исељеници населили обале Америке. Исписујући причу о настанку америчке цивилизације и интерполирајући две парадигме, технолошку и окултну, Пекић свој наратив гради око две паралелне историјске осе: видљиве, роботске, и невидљиве, људске. Америка је одабрана као идеални носилац алегориских потенцијала поменутих у Пекићевом предговору. Када главном јунаку његови изнова пронађени људски саплеменици, потомци Атлантиђана, саопште зашто је одузет својој људској породици, и додељен на усвајање роботској, они ће уједно дати дефиницију цивилизације која је инспирисала Пекићев наратив: „Родили сте се у рибарској породици Howland из Салема. С таквим пореклом у роботском свету програмираног престижа и такмичења, не бисте имали никакве шансе.“ (362) Пекић слика свет програмиране неједнакости који заробљава човека сводећи његове могућности на један уски, прихватљиви регистар испуњавања дужности према унапред осмишљеним цивилизацијским обрасцима: и читалац је позван да то не разуме само као свет описан у књижевном делу већ и као анализу света у коме живи.

---

<sup>70</sup> Постоје мишљења по којима је развијена научно-фантастична књижевна пракса везана за империјалне културе: Istvan Csicsery-Ronay Jr, *Science Fiction and Empire*, 2003.



У питању је, изнова, анализа последица свођења човека на функцију, елаборирана претходно у *Беснилу*, у мери да писац цитира своју опаску о регистар-каси, са којом пореди једног од јунака *Беснила*. И у *Атлантиди* Пекићев амбивалетни антагониста насликан је на сличан начин: „Алден је био андроид, морао је знати да нема душу, да је с божанског гледишта мртав, 'ствар', укратко — механичко биће, у сродству са најпримитивнијом регистар-касом. Шта је он о томе мислио? Да ли је осећао њен недостатак? Или је душу сматрао теретом који је упропастио човечанство?“ (476) Пекић јасно дефинише идеју да је човек цивилизацијски доведен у стање радикалне неслободе, у којој је сведен на испуњавање унапред замишљеног програма: то је једна од кључних порука Пекићевог наратива, у ком се једнообразни људи опраштају од својих једнообразних жена, постојећи за рачун унапред осмишљене, механичке сврхе једног програма.

Главни јунак је од почетка, у контексту богате беле привилеговане породице која га је усвојила – само функција, одређен да оствари одређене амбиције њиховог програма. Ова инструментализација потомства уобичајена је код друштвених елита кроз векове: Пекић указује на цивилизацијски симптом који човека неизоставно машинизује. Обесправљени су сведени на функцију као радна снага, зупчаници у цивилизацијској машини – али су на исту ту функцију сведени и привилеговани. Свако испуњава унапред задати програм. Та је парадигма у роману преовлађујућа, и људи се у томе не разликују од робота; тако се понашају и потомци Атлантиђана: „Тананих алфијских бића која су као привиђења струјала ваздухом и од којих су постали они, мешањем с роботима, тешки, непокретни, масивни, изопачени наследници царства. Живот с роботима није могао да остане без последица. И људи су постали роботи, иако то нису били. Роботског мишљења и понашања. Роботске судбине. Зар његова судбина није роботска? Волео је Луану а није ју оженити могао. Будући председници Сједињених Држава се не разводе. Будући председници морају имати беспрекоран брачни живот.“ (410) Пекић призива кључну идејну окосницу свеколиког утопијског мишљења: питање слободе и среће. Како ће се показати, човек је сам изградио цивилизацијску замку у коју је ухваћен и која му заувек онемогућава истинско ослобођење.

Главни јунак ће ускоро доћи до закључка да се, не само људске судбине не разликују значајно од роботских, већ и да нема видљиве разлике између људи и робота. У то ће га, пре свега, уверити фундаментално сазнање да су људи сами скривили своју судбину. Тако су бинарне опозиције заступљене у 1999 овде доследно очуване: природно – вештачко, духовно – материјално, мртво – живо, човек – машина, неизвесно – извесно; случај – програм. И, баш као и у 1999, и у

*Атлантиди* бинарна опозиција добро – зло, која би добро позиционирала на страни преосталих људских бића – није апсолутно заснована. Дуго сабивствовање са машинама чини људе сличним роботима; истовремено, сугерише се да је фундаментална погрешност робота само последица фундаменталне погрешности људи.

У покушају да докучи тајну свршетка познате историје и могућност коначног преокрета од стране људи, главни јунак у разговору са египатском сфингом сазнаје да је роботска историја само понављање људског модела: „На питање каква је историја робота, Сфинга је одговорила: 'Историја робота је понављање људске историје'. На питање како ће се она завршити, Сфинга је одговорила: 'Као и људска.' На питање где је Kiber-Pow-Net, Сфинга је одговорила: 'Тамо где и сви богови.' Никада три одговора на три људска питања не беху тако трагични и толико безнадежни, али он није имао времена да их доживи у свој њиховој страхоти.“ (481)

Страхота је последица рушења једног мита: мита о златним временима, о рајској егзистенцији давних Атлантиђана. Тај мит у Пекићевом наративу има повлашћено место и доследно се евоцира у роману: „Идеја Атлантиде је, несумњиво, потекла из потребе за рајем. Како се постојање раја, у паклу људске стварности, није могло доказати, морали смо га тражити у нечему што је постојало, па се из извесних разлога изгубило. Такав је библијски Еден, рај на истоку. Такви су изгубљени рајеви свих раса, народа, племена. (...) Златни крајеви источних легенди, да не набрајамо сва места која смо бирали да им посветимо своје наде, изневерене на свим другим местима на којима смо живели. Атлантида је најпознатији међу њима.“ (12) Пекић и овај мит деконструира, заузимајући позицију из које утешитељска компонента мита упорно човека омета у суочавању са сопственом природом и спремности за њено темељно преиначење. Човек се врти у кругу паклене историје јер није способан за одустајање од митских образаца који му служе као вечно оправдавање. Најмудрији међу потомцима Атлантиђана, њихов вођа Powhnatan, не жели да људи знају истину јер би им то одузело наду и онеспособило их за борбу: ипак у светлости те истине главни јунак се пита има ли смисла борбу уопште водити.

Свест о првом хибрису Атлантиђана, о њиховој очигледној несавршености и кривици, дестабилизује јунаков утопијски импулс и он више не верује у могућност стварања нове идеалне људске заједнице. Као и у ранијим Пекићевим делима, и овде је немогућност остварења идеалне заједнице, дакле, немогућност утопије, повезана, између осталог, и са човековом склоношћу ка преиначењу прошлости, ка сталној митологизацији или ремитологизацији историјских садржаја: „Ова истина није могла остати непозната првим Атлантиђанима после

Потопа. Они су ту истину преживели. Она се тек после изгубила. Из генерације у генерацију људи, притиснутих страхом од робота и бригом око опстанка, она је постајала све нејаснија и неодређенија. Вероватно је најпре 'потоп' изгубио своје вештачко порекло. Чим је добио природно порекло, људска се историја могла мењати јер није била обавезна до њега да доведе. Она је била добра. Оно што је било рђаво, био је потоп који с људима није имао никакве везе. Мит је рођен и с колена на колени преношен. Можда су истину нешто дуже чували Pownathani. Они су ту истину чували као највећу тајну, све док је, научени да је чувају, у паничном страху даје не одају, и сами нису заборавили. Јер, она је, та истина, била некорисна. Штетна је била, заправо. Разорно дефетистичка. Ко би с њом имао разлога да мења свет, да га води у смеру који неизбежно доводи увек до исте трагичне катастрофе? Био је погођен али није смео рећи да је сасвим изненађен. Мит о Атлантиди је био исувише захвалан да би му се ико одупро. Рационалан део његовог бића, извежбан науком, премда блокиран и спречен да потајну сумњу формулише у претпоставку о лажи, с напором је примао чињеницу постојања идеалних стања у људском статусу и, консеквентно, у антропологији која га испитује. Он на таква стања никада није наишао. Степен 'идеалности' у реалном свету зависио је увек од компромиса између идеалних могућности, ако су оне стандардизоване, и ограничавајућих фактора природне средине.“ (494)

Атлантида указује на немогућност реализовања утопије. Своје утопије увек смештамо у златно доба далеке прошлости или у далеку будућност, као да смо свесни своје иманентне неспособности да истински реализујемо утопијски пројекат. Претварамо га у мит лишен суштине, пројекат који нам служи као оправдање свих наших погрешности. Тако најмудрији међу јунацима Атлантиде, Pownathan, постаје носилац исте, вечне заблуде да се људска гордост може искористити за генерисање добра.

Отуда кључни дијалог у роману понавља образац, постављен у 1999, који се тиче цикличног понављања цивилизацијских грешака: „Надам се да ћеш успети. — Чему? Шта ће људи тиме добити? — Нову шансу. — Да понове стару заблуду? — Не морају је поновити. — Али онда морају знати истину. — Истину им не смеш рећи. — Зашто, оче? — Ако им је кажеш, изгубиће циљ и разлоге да се за њега боре. — Ако им не кажем, следиће као и некад погрешан циљ. У чему је разлика? — У шанси. У времену. У нади. — Где је наша шанса? — У гордости. — У гордости? — Људи су уверени да је ово роботска историја и да су они рођени за бољу историју. И рођени и способни да је остваре. Да би те способности доказали, трудиће се да роботску историју не понове. — Историја се не остварује, оче. Она је у природи. Она се само материјализује у догађаје. Да човек и по својој природи није оно што је по својој историји, а мора бити

да јесте, јер да није, такву не би имао, заслужио би друкчију. Нема наде да је измени, све и да хоће. Морао би најпре и темељно себе да промени. А то је сада теже него први пут. Атлантиђани су морали да се боре једино противу властите природе, па нису успели. Савремени човек, већ и сам напола робот, роботизован човек као одговор на роботску имитацију човека, мораће се борити на два фронта. Противу властите природе и противу роботског одгоја у себи. Како онда да успе? — Човек је непредвидљиво биће, сине.“ (502)

Из угла овог дијалога постаје јасно колебање у оцени истинске вредности људске борбе за ослобођење од окова туђинске машинске цивилизације. Ова борба сконцентрисана је у два главна јунака: Џона Холанда и Џона Алдена и њихов циклични, понављајући саоднос кроз историју. Два јунака *Атлантиде* у том смислу представљају пандан ликовима Арна и Првог робота у 1999, али и ликовима емиграната и представника машинске западне цивилизације у *Беснилу*. Упркос томе што је Холанд протагонста који у контексту наратива бива призван да као „одабрани“ поврати нарушену равнотежу и људе врати на историјску сцену – читалац управо посредством његових увида изграђује емпатију према машинском антагонисти Џону Алдену.

Алден понавља гест последњег андроида Арна из 1999 – бирајући да се опроба у неизвесности, он истражује поноре људскости: “ — Открио сам шта је човек. — Шта је? — Неизвесност. То је човек. Неизвесност. Неупоредива сила бриге. Опојност зебње. Оно што ви сада осећате.“ (546) Из жеље да ту неизвесност доживи, управо ће андроид Алден, а не човек Холанд, повући ручицу механизма којим ће машински свет бити заустављен, а Програм, свемоћни софтвер – у потпуности укинут. Смештање очинског Програма на легендарни Монт Олимпус има дубоко симболично значење, и представља једну од тачака Пекићеве алегорије у којој је Америка фабрика модерних митова о прогресу и усавршавању човека материјалистичким путевима. Њена цивилизација представља најшире усвајан програм, који се светом шири милом или силом. Отуда је порекло материјалистичког цивилизацијског програма смештено на кључно место америчке државне митологије: на амерички Олимп који представља деградирану верзију античког мита.

Пекић функционализује неколицину америчких митова: мит о првим исељеницима, мит о лову на вештице у Салему, мит о Кенедијевима. Амерички митови подлежу процесу утилитаризације као и њихови претходници, митови старог света. То се огледа у односу Карверових – јунакове усвојеничке породице, али и других председника – према митологизованом наративу о првим исељеницима: сви желе да њихова лоза потекне са легендарног Мејфлауера, да би то могли политички да капитализују. Овај мотив представља одјек сличног

промишљања код Ђорђа Јовановића: и тамо се купује порекло са намером да се материјално, у виду новца или друштвене моћи, оно ваљано наплати.

Пекић не губи из вида да, паралелно са том митологијом и историјом постоји она друга, урођеничка, индијанска, истребљена и прогнана са својих аутохтоних простора. У контексту света људи и робота њен прогнанички статус посредован је местима на која Пекић смешта преостале људе: они нису по богатим кућама моћних белаца, већ по сиротиштима, лудницама, међу одбаченима и бескућницима. Сиротишта и луднице тако постају утопијске енклаве које ће бити брутално нападнуте у тоталном рату људи и машина, и које ће се бранити мистичним моћима древних Атлантиђана.

У том рату приповедач неће отворено стати ни на једну страну. Рат људи и робота води се у огледалу (реч је о „свету у огледалу“) у коме више није јасна разлика између људске и машинске природе. Бруталност са којом су људи спремни да жртвују друге људе једнака је бруталности са којом су машине спремне да жртвују друге машине. Отуда главни јунак губи морално упориште и до краја се пита о смислу свега. Писац то немилосрдно потцртава убиством јунаковог сина, убиством које је грешка његовог верног слуге, који дете убија са одушевљењем победника, верујући да демонтира андроида. Отуда крај романа остаје отворен као и у претходна два: гледајући хаос угашеног света јунак схвата да ће за његово поновно функционисање бити потребно поновно – оспособљавање машина. Тиме понавља хибрис својих праотаца и призива циклично понављање краја цивилизације описано у 1999. Човек тако остаје биће осуђено на кружно понављање једног истог цивилизацијског обрасца; а крај сва три Пекићева романа остаје отворен, као у сваком истинском хорору.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> О феномену краја у дистопијској фикцији више у: Milner, Andrew, *Framing Catastrophe: The Problem of Ending in Dystopian Fiction* (2005).

## 6. ОГРАНИЧЕНА АПОКАЛИПСА: КРАЈ ЕПОХЕ СОЦИЈАЛИЗМА У ДЕЛИМА ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА

### 6.1. УВОД: СИМУЛАЦИЈА И СИМУЛАКРУМ У ДЕЛУ ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА

Децембра 2010, мултимедијални уметник Џеф Хауард осмислио је у сарадњи са Алексом Веселом перформанс који је назвао *Реплика*. На преко тридесет метара дугачком зиду пројектоване су умножене реплике људске фигуре у покрету. Млада жена игра уз пригодну нумеру Кањија Веста „Изгубљени у свету“. Видимо како се надреално умножавају најпре делови њеног тела, њене руке и глава („I'm up in the woods“, модулирано се оглашава Кањи Вест, „I'm down on my mind, I'm building a stiiiiill to slow down a time“) а потом се читав зид испуњава њеним умноженим одразима. Овде већ почиње ритам на који публика бурно реагује („I'm lost in the world, I'm down my whole life, I'm building a city down the time“). Покрети перформерке постају све бржи, а начини пројектовања њеног реплицираног видео-одраза све разноврснији. На врхунцу, зид постаје црн, перформерка истрчава и стаје испред њега, као да тражи нестале одразе. На овом месту публика чује значењски врхунац музичке нумере: „Lost in this plastic life, let`s break out of this fake-ass party...“. Перформерка се, међутим, враћа забави, овога пута са компјутера из публике наставивши да шаље умножене одразе на зид. На њима се њен лик гротескно смањује, све док потпуно не нестане. Lost in the world. Циљ перформанса је да наведе публику на размишљање о проблему аутентичности у свету у ком живимо, свету у ком смо изгубљени, који се претворио у пластичну журку на којој играју још само реплике људи.

Зашто део рада о Војиславу Деспотову започети описом једног оваквог мултимедијалног перформанса? Поред тога што Деспотовљеви романи садрже читав низ интерсемиотичких цитата који се односе управо на уметност перформанса, о овде описаном перформансу може се рећи што и о делу нашег писца: „Деспотовљеви увиди у свет неочекиваног човека, тј. у доба научно-техничке перфекције, премда препуни неких нових и занимљивих појава, врло су невесели у погледу онтолошких темеља човековог постојања. Заштићен цивилизацијским добрима, човек је у духовном смислу огољенији него што је икада био. Ту духовну огољеност Деспотов не тематизује, он је само узгредно и готово нехајно констатује: препуштајући се сасвим нихилистичком стању свести, он се против њега не буни, али му се извесне, готово

нагонске реакције отимају када се суочи са крајњим, граничним феноменима човековог опстанка". (Негришорац 2000:55)

Војислав Деспотов (1950-2000) у својим последњим романима бави се управо феноменом замењеног света, реплике, симулације и симулакрума у утопијском и дистопијском кључу; а као баштиник неоавангардних уметничких пракси, он то чини стављајући у фокус уметност и њено место у свету сопствене савремености. Део рада о Деспотову неминовно се стога усмерава ка проблему реплике, симулације и симулакрума, темељним темама постмодернистичке филозофије и теорије, а управо овај тематски слој Деспотовљевог дела најдубље задире у пишчево поимање уметности и уметничког стварања, али и места људског бића у свету. Верујемо да је неопходно узети у разматрање текст сва три последња пишчева романа: *Јесен сваког дрвета* (1997) *Европа број два* (1998) и *Дрводеља из Набисала* (1999), иако се за изучавање у контексту овог рада у потпуности могу узети само последња два. Увидом у Деспотовљеве текстове стиче се утисак јединствене трилогије, коју прожимају блиске интертекстуалне везе; штавише, први роман, *Јесен сваког дрвета*, који не можемо у потпуности и неупитно сместити у утопијско-дистопијски корпус – представља оно дело из ког се глосира смисао остала два романа и немогуће га је не узети у разматрање.

Отуда смо се одлучили и за унеколико посебан третман Деспотовљевог дела у контексту овог истраживања, јер смо осетили неопходност извесне теоријске допуне, посебице оне везане за проблеме симулације и симулакрума, али и анализе основних слојева једног романа који по својим својствима не можемо укључити у изучавани корпус, а без ког је, опет, немогуће објаснити наредна дела која у тај корпус улазе. Деспотовљево дело се конвенцијама жанра поиграва у постмодернистичком кључу, а његова јединственост у третману утопијско-дистопијског комплекса огледа се пре свега у тематизовању уметности – код Деспотова уметност постаје доминантни носилац субверзије, а осцилација повратне информације врши се на нивоу разумевања стваралачког чина као иманентно субверзивне делатности. Са друге стране, Деспотов у фокус узима феномене симулације и симулакрума, препознајући њихов дистопијски капацитет. Отуда је неопходно дати кратак преглед основних теоријских виђења везаних за проблеме симулације и симулакрума.

Од Платона наовамо, уметничка теорија и пракса, нарочито она везана за визуелне уметности, заснива се, готово искључиво, на односу између онога што је стварно и његове копије. Ова дуалност обликује вековно референцијално схватање уметности, у којем је симулакрум у потпуности потиснут, управо зато што прети темељном значењу

репрезентативног. Симулакрум подрива драгоцену дихотомију модела и копије, оригинала и репродукције, слике и њеног одраза; у којој се мимеза постулира као афирмација стварног, а симулакрум као његова негација. Слика без модела, којој недостаје кључна зависност од стварносног предлошка, постаје заправо лажни пандан бићу, који доводи у питање способност разликовања онога што је стварно од онога што је представљено. Симулакрум, такође, ремети исправан редослед ствари, по којем слика, копија, бива секундарна у односу на стварност. Отуда је вековима појам симулакрума бивао потиснут у теорији уметности која се ослањала на платоничарску миметичку традицију.

Тек у другој половини 20. века, као одговор на пукотину која се јавила у нашем схватању реалности, праћена масовним посредништвом нових визуелних технологија и преиначењем онога што схватамо и признајемо као уметност, уметници, теоретичари и филозофи вратили су се потиснутом феномену симулакрума и оживели га као један од кључних појмова постмодернистичке теорије и уметничке праксе. Нико се у српској књижевности није појмом симулације и симулакрума бавио дубље и свесрдније од Војислава Деспотова. У многим постојећим радовима о Деспотову овај феномен је пре уочен, него детаљно анализиран, те заслужује, управо у контексту изучавања утопијско-дистопијског карактера Деспотовљевог дела, посебну пажњу.

Латински термин *simulacrum* налази зачетке у Платоновим дијалозима, где има значење „фантазам“ или „сличност“. Платон је тежио разликовању есенције од појавног, идеје од слике. Његово чувено изостављање уметника из идеалне државе засновано је управо на схватању да је истина садржана искључиво у ейдосу: ово начело чини и извор његовог неповерења у имитатора, који, не знајући ништа о стварности, бива стваралац једног фантома. Симулакрум је тако више од бескорисне слике ствари, он је пре девијација и первертирање саме имитације – лажна сличност. „Ако за симулакрум кажемо да је он једна копија копије, једна бесконачно деградирана икона, једна бесконачно лабава сличност, онда долазимо до оног суштинског: до разлике у нарави између симулакрума и копије, до аспекта којим они формирају две половине једне поделе. Копија је слика обдарена сличношћу, симулакрум слика без сличности.“ (Делез, 2000:195) Према Делезу, дакле, још је у Платоновом тумачењу појам симулакрума означен и онтолошки и етички негативно и ово схватање се у хришћанству продубљује: “Бог је начинио човека према сопственој слици и сличности, али, захваљујући греху, човек је изгубио сличност чувајући слику. Постали смо симулакруми, изгубили смо моралну егзистенцију да бисмо ушли у ону естетичку. Катехистичка напомена доприноси



стављању акцента на демонски карактер симулакрума.“ (Делез 2000:195)

Ово делимично кореспондира са Деспотовљевом постхуманистичком идејом да постајемо бића која само воде порекло од људи, тренирајући за завршни излазак из људске врсте. Деспотов је, пре свега, песник постхуманистичког схватања човека и ово схватање се, из његове поезије и есеја, пренело и у романе. Модерни човек се двоструко, дакле, удаљава од аутентичног предлошка: он више није начињен по обличју Божијем, већ је постао безреференцијална копија, симулација иначе непостојећег садржаја. Делез уводи значајан обрт, вршећи ревизију платонизма (занимљиво је да зачетке ове ревизије он налази код самог Платона)<sup>72</sup>: „Размотримо две формуле: различито је само оно што је слично, само разлике личе. Ради се о два читања света, уколико нас једно наговара да мислимо разлику почев од претходно постојеће сличности или идентитета, док нас друго, напротив, позива да мислимо сличност или чак идентитет као производ једне разнородности која лежи у основи. Прво дефинише управо свет копија или репрезентација; оно поставља свет као икону. Друго, обрнуто од првог, дефинише свет симулакрума. Оно поставља сам свет као фантазам.“ (Делез 2000: 198) У карактеру је симулакрума да „када покида своје ланце и попне се на површину, он афирмише своју фантазматску, потиснуту моћ.“ (197)

Преокренути платонизам отуда, према Делезовом схватању, значи уздићи симулакруме, и афирмисати њихова права између икона и копија. Симулакрум тако постаје субверзија у свету дистинкција између модела и копија, он доводи до сумрака идола: „Симулакрум није деградирана копија, он садржи једну позитивну моћ која оспорава и оригинал и копију, и модел и репродукцију.“ (Делез 2000:198) У *Софисту* Платон разликује креирање сличног од стварања фантазма или привида. Уместо стварања копије која сличи оригиналу, на делу је креирање привидно сличне копије којој је модел био узор, док привидна истоветност бива условљена положајем посматрача. Платон дакле, уводи перспективу посматрача, указујући на важност субјективног

---

<sup>72</sup> У познатом чланку *Симулакрум и античка филозофија* Делез врши ревизију платонизма, успостављајући термине симулације и симулакрума као темељне за разумевање уметности модерног доба. Делез заступа стајалиште по којем симулакрум не претендује на статус копије и тиме мења почетни платонистички став, верујући да се у делу самог Платона отвара пукотина која омогућује овакво схватање: „Али у том смислу могуће је да крај *Софиста* садржи најневероватнију авантуру платонизма: тражећи у близини симулакрума и нагињући се над његов понор, Платон у бљеску тренутка открива да он није просто лоша копија, већ да доводи у питање саме појмове копије и модела. Крајња дефиниција Софисте нас води до тачке на којој га више не можемо разликовати од самог Сократа: ирониста који дејствује у четири ока помоћу сажетих аргумената. Зар је требало гурати иронију дотле? Да ли то значи да је Платон први назначио тај правац преокретања платонизма?“ (Делез 2000:194).

момента. Субјективна перспектива омогућава да се нешто неистоветно, само слично моделу, доживи као савршено подражавање. Од Платона, дакле, појам симулације и симулакрума бива нераскидиво везан за реципијента. У том смислу још Делез тврди да у погледу симулакрума не постоји више привилегована тачка гледишта, већ само објекат који је заједнички свим тачкама гледишта.

Бодријар ће ствари одвести даље, већ самим тематизовањем појма симулакрума ван граница естетике. Могло би се рећи да је управо он, у чувеној књизи *Симулакруми и симулација* (1985) наведене феномене поставио у центар друштвене и филозофске дискусије,<sup>73</sup> развијајући своје виђење краја реалности. Правећи дијахронијски преглед односа између стварности и слике кроз историју, Бодријар модерно доба види као доба *кода*, у којем се, након *подражавања* током ренесансе и *производње* током индустријске револуције, постулира последњи ред симулакрума, *симулација*. Нестаје начело реалности, утемељено на закону вредности и наместо њега се јавља симулација кода, доводећи до смењивања друштвених система кроз поретке хиперреалности, наместо реалности.

Доба у којем живимо тако постаје доба распаднуте реалности: „Ту нестаје сва метафизика. Нема ту више огледала бића и привида, нема стварног и његовог концепта (...) У том прелазу у неки простор чија закривљеност не припада ни стварном, ни истини, ера симулација, дакле, започиње укидањем свих референцијала, или – што је још горе: њиховим вештачким васкрсавањем у системима знакова (...) Не ради се више о имитацији, ни о дуплирању, па чак ни о пародији. Ради се о замењивању стварног његовим знацима, то јест, о једној операцији одвраћања од сваког стварног процеса његовим операторним двојником (...) Стварно неће имати никад више прилику да се произведе: то је витална функција модела у једном систему смрти, или боље речено, антиципираног ускрснућа које више не оставља никакву шансу самом догађају смрти.“ (Бодријар 1991:6)

Чини се сувишним посебно потцртавати еминентни дистопијски потенцијал ових идеја. У таквом смо добу сведоци хиперпродукције информација, која, парадоксално, доводи до оскудице, или чак нестанка сваког смисла. Разлог за то почива у чињеници да информација не омогућава комуникацију, већ чини управо супротно: симулира комуникацију. Информација на тај начин учествује у енергетски захтевном процесу стварања симулације, јер уместо да изнедри некакав

---

<sup>73</sup> Овим проблемом бавио се и деценију раније, у делу *Симболичка размена и смрт* (1976), али и касније, у књизи *Савршен злочин* из 1990, као и у есеју важном у овом конкретном контексту: *Симулакрум и научна фантастика* (1991)

смисао, она исти инсценира, она га, фактички, симулира. Улога медија у овоме има фундаментални значај. Медији су појели све садржаје смисла, те је дошло до „имплозије медијума и стварног, у неку врсту надстварне небулозе“. Према Бодријару: „Треба до краја сагледати ту критичну, али оригиналну ситуацију. То је једина која нам преостаје. Узалудно је сањати о некој револуцији посредством садржаја, узалудно је сањати о некој револуцији посредством облика, будући да су медијум и стварно већ сада једна једина небулоза неразрешива у својој истини.“ (Бодријар 1991:87)

Медиј више није посредник. Бодријар је мирни посматрач краја реалности, износећи став да је промена немогућа, јер је симулакрум у потпуности прекрио реалност. Сваки покушај ослобађања бива унапред осуђен на неуспех, јер и сам постаје део симулакрумске игре. У *Савршеном злочину* он пише о уништењу реалности од стране симулакрума, наводећи да се даља судбина човечанства троши у завршавању тог злочина, у настављању ничега и непрекидности зла. Говорећи о Заливском рату као о медијској симулацији, Бодријар заправо остаје на трагу платонизма, постулирајући симулакрум као изразито негативан феномен.

За разумевање овог феномена важни су и ставови Фредерика Џејмсона, изнети у књизи делу *Постмодернизам у касном капитализму*. По његовом схватању, човек је суочен са нестанком историје, која ишчезава управо захваљујући свеприсутности догађаја. Медији постају посредници који оживљавају историју, зарад небулозног произвођења носталгије. Симулација се овде збива на плану трансформације света и његове историје у псеудодогађаје. И Џејмсон остаје на трагу Платона, јер псеудодогађај јесте онај иза којег не стоји никакво стварно проживљено искуство, већ је он копија недоживљеног. Као резултат, слике се не повезују са историјом, настаје „људодержство према свим стилима прошлости“, где приказане слике немају свој извор у стварном историјском догађању или садашњој реалности, већ у другом тексту, жанру, или стилу. (Џејмсон, 1995)

Трагове сва три промишљања, и оног Делезовог, по ком симулакрум постаје витално начело уметничког стварања, и оног Бодријаровог, негативног, по којем је симулација већ појела реалност и сваки смисао, и оног Џејмсоновог, које испитује дејство симулакрума на историјско, запажамо у делу Војислава Деспотова, у коме се радикализују слојеви значења присутни код његових претходника: медијско посредована реалност код Јовановића и Коша, или постхуманистички мотиви код Ивањија и Пекића. Проблем симулакрума, симулације и реплике, Деспотов посебно актуелизује у своја три последња романа, у којима се, према много пута поновљеном

мишљењу, помаља епохална свест ретка у српској књижевности на крају века. Деспотов је свестан да живимо у доба симулације историје, културних вредности и целокупне стварности. Посебност његовог дела почива отуда у чињеници да, у времену у којем се у српској књижевности, под утицајем распада заједничке југословенске државе, обнавља преокупација националном проблематиком, Деспотов, као поседник чудесног дурбина којим се види даље и прецизније, антиципира глобалне промене света у ком сви живимо. У томе је, вероватно, темељна сличност Деспотова пре свега са Пекићем, али и са другим писцима заступљеним у овом истраживању.

У *Јесени сваког дрвета* тематски комплекс везан за симулакрум смештен је у контекст распада источног блока, великог потреса који Деспотов слика као једну ограничену, али тиме ништа мање озбиљну апокалипсу, крај историјске епохе која ће донети крај приватних епоха за милионе људи. Отуда се управо из овог романа који се суочава са крајем једног света глосира смисао остала два. Искуство живота у социјализму тек се уназад неког времена интензивније објективизује кроз садржаје културе, нарочито у постјугословенском контексту. Вредност Деспотовљевог увида огледа се управо у пишевој свести о важности те теме, у његовој отворености и способности да своје књижевно истраживање постави управо у тај контекст, уместо да тематизује њему савремену ситуацију у Југославији: „тај ескапистички гест одбијања протоисторијске, примитивне свести ауторски је гест по себи“ – приметиће Васа Павковић. (Павковић 2000:83) Деспотовљево дело дубоко је прожето југословенском апокалипсом, која се далековидо измешта из свог локалног контекста и смешта у распад Источног блока, рушење његових темељних вредности и нестанка читавог једног света који је поседовао сасвим особену културу и стил живота.<sup>74</sup>

У *Јесени сваког дрвета* на повлашћеним местима, предњем и задњем оквиру романа, јавља се мотив Стриндберговог фотографисања облака и одломак из баладе „Смрт епохе“, култног фикционалног источнблоковског песника Венедикта Зверева, који проговара гласом Деспотовљеве луцидне поезије. Из те баладе и из слике Стриндбергових облака глосира се смисао читавог романа. На питање које јунак поставља на почетку – „Зашто је Аугуст Стриндберг фотографисао облаке?“ – одговара се на крају, у завршним реченицама романа: „Био је потпуно луд. Али он то није знао“. Између ове две ободне тачке, у укупно четрдесет и седам поглавља, приповеда се о крају епохе комунизма, о

---

<sup>74</sup> Више у: Bernard S. Morris, *The End of Ideology, the End of Utopia, and the End of History – On the Occasion of the End of the U.S.S.R.* (1994).

недостижној хладноћи Европе и понајвише о феномену уметности у том јединственом контексту.

Писац бира форму блиску дневничким забелешкама: на почетку сваког поглавља се назначава када и где се у њему предочена радња догађа: крајем године 1989; у Новом Саду, Берлину, Москви, Варшави, Букурешту, Будимпешти, Софији, диљем престоница комунистичког истока. Амблематично је овај простор обележен вотком Смирноф, у коју је „можда уграђен неки тајни комунистички састојак“, или њеним доступним супституцијама; њу јунаци у различитим ситуацијама испијају, наздрављајући њоме крају епохе; она је и званично пиће фасцинантног варшавског *Конгреса нове наде*, који треба да понуди одговоре како живети и, што је још важније, како уметнички стварати сад, када нестаје центар у односу на који је права уметност могла заузети отмени положај маргине.

Варшавски конгрес у роману је дат као уметнички одговор на распад тековина Варшавског пакта. У роману се прстенасто наглашава балада о крају епохе која живо кореспондира са самоубиствима источноевропских уметника – учесника Конгреса: перформери и песници се вешају о тополе, пуцају себи у уста, скачу са ротирајућих торњева на улице Западног Берлина. Роман уводи један еминентно дистопијски мотив – онај везан за апокалипсу, крај познатог света, али и необичну, и јединствену атмосферу источноевропског сајберпанка, нарочито у контексту необичних описа „учионица за култивисте“.

Крајем знаковите 1989. године, која обележава коначни распад Источног блока, главни јунак романа, Василиј Де Вотопс, улази у огромну фабрику магле, у којој се производе облаци. У друштву је жене о којој машта од тренутка кад ју је угледао и чији се лик у роману очигледно везује за Западну Европу, хладну и врелу истовремено, привлачну и одбијајућу („То је хладна ватра, смрзнути пламен, ледена коцка пожара. Нестварни лик Европе коју још нико није отео и који изазива збркане асоцијације...“). Ту сазнаје да фабрика облака служи да произведе двадесет и четврту сличицу, ону што се подсвесно усађује у свест гледаоца: „Небо које се образује дуж граница са истоком, ти, овде произведени облаци формиран по потреби одређене поруче, делују као систем уметнутих сличица које се подсвесно урезају у случајног посматрача. (...) Увек се производе и интерпретирају – обрасци цивилизације“. (Деспотов 2004:523) И овај мотив део је дистопијског репертоара: манипулација свешћу маса различитим средствима код Деспотова задобија један надасве неуобичајен облик: Запад делује на подсвест становника Источног блока тако што на небу изнад Истока интервенише производећи посебне облачне системе који преносе

скривене поруке. Или, како се код Деспотова све разрешава на нивоу језика: Запад Истоку продаје маглу.

Ово сазнање руши уметничку теорију главног јунака о облацима као аутентичним бићима, парадигмама нашег света. Они су заправо произведени да инструментализују осиромашене становнике комунистичког истока: „Не могу да верујем да је Еуроплан власник нашег неба.“ — говори јунак. Али он, супротно очекивању, није разочаран. Са фаталном Европљанком, која је агент, нови културни комесар задужен за Исток, он певуши баладу о крају епохе, и има само да каже да је *задивљен*. Искуство путовања на конгрес у Варшаву заувек је променило уметнике који су у њему учествовали: они који се нису убили, одлучили су се, очигледно, на један вид колаборације.

Тако се и главни јунак понаша у складу са мотом романа, баладом о крају епохе: у којој се тражи да се одере старо и досадно небо, и да се коначно открију бог и богиња који иза њега стоје; и све док се то не збуди, небо ће остати *невоља и зло*. Док се не открију његове тајне, а тајна је да је оно технократско, да уместо бога и богиње, „голих и неопрезних у односу на наше мале очи“, постоји фабрика, и да постоји план, *еуроплан* о господарењу нашим светом. И да зато треба, сечивом авионског ножа, свући бело месо облака, на „прво и последње тло“. Јер осим веселог земног пакла, нема ничега више, он је први и последњи. Војислав Деспотов је једини писац који је на овај начин тематизовао културни инжињеринг Запада који се кроз различите организације и фондације у земљама бившег Источног блока спороводи од деведесетих; такође, он ту делатност отворено именује као агентуру, алудирајући на њен контраобавештајни и геополитички контекст.

Остаје питање зашто главни јунак, уметник, одустаје од свог сна о облацима. Зашто се писац одлучио на ову стратегију? Зашто и главни јунак, *пишчев alter ego*, излази из нашег видика *задивљен* европланском технократском ујдурмом, без иједне сузе за сан о облацима, аутентичним парадигмама по којима се обликује свет? Сетимо се Платонових знаменитих ставова о уметности<sup>75</sup> - видљиво је, наиме,

---

<sup>75</sup> Према Платону, раван идеја и појмова једино је подручје истине и савршенства, наспрам несавршености природе и материје. Надовезујући се на схватања ранијих филозофа о преимућству умне над чулном спознајом, он развија теорију о идеји или форми (*ιδέα, εἶδος*) која представља заједничку, општу природу или квалитет обухваћен одређеним појмом. Свет идеја тако постаје битак, а материјални свет бива деградиран на његову несавршену копију; изнуђену копију истинитог света идеја. Процес истинске спознаје (цењени *νόσις*) могућ је само кроз реминисценцију током које чулни, опажљиви предмети нашу душу подсећају на идеје, које је упознала у стању преегзистенције. Материјални свет је копија идеја; уметност је копија копије, двоструко удаљена од света идеја.

Деспотовљево рекреирање Платонових ставова. Свет облака у роману схваћен је као свет парадигми, образаца, платоничарским речником – идеја, по којима се образује наш, доњи свет: „све оно што још не постоји доле, а у најсуптилнијим детаљима оцртава се горе (...) савршенство (...) било је нешто што се, заправо, крило у тајни облака и неба (...) надахнути архитекта је, наравно, у центар неба, изнад своје главе, без кишобрана и без страха, видео модел своје екстравагантне грађевине и све податке нашао у тематски богатим слојевима неког кумулуса.“ (Деспотов 2004:367) Јунака тако највише, пресудно интересује оно што је горе, јер је то једино аутентично: „Највише ме занима, дакле, оно што је горе, неухватљиво и недодирљиво. (...) Оно *право*“. Наш, земаљски, доњи свет, тврда је замена за прозачну небеску маглу, а промене на земљи „само су козметика набораног лица, нејака у односу на тајанствену чедност неба“. (Деспотов 2004:461)

У неаутентичном свету, у којем је све замена, метафора и реплика, само облаци, становници неба, пледирају на аутентичност: „Кажу, господо, да је све плагијат, клон, копија. То је могуће. Али немогиће је да плагијат, клон и копија буде сваки облак наде на небу и прамен магле на земљи – који су аутентична створења од којих и ми водимо несумњиво порекло“. (Деспотов 2004:492) Овome се додаје хришћански елемент палости. Уз већ уочену повезаност мотива облака и човека који је петрифицирани анђео, овде се наглашава и безнадежна палост модерног човека: „Ми смо окамењени облаци, црне породичне овце које су се скамениле и које небо више не жели да прихвати и утешу. Зато смо пали“. (Деспотов 2004:408) Промена агрегатног стања, отврдост, скамењеност у односу на прозачност облака саставни је елемент човекове палости. Отуда човек не престаје да чезне јер: „смо и ми сами облаци, петрифицирани анђели чији поглед навише драматично сведочи о прастарој чежњи за неухватљивом провидношћу“.

Облачасти праобрасци налазе се тако у корену свега што је човек икада створио; из разбијене тегле у којој јунак чува парче облака помаља се небо као једини биоскоп за голе Асирце и Маје, који су ту видели оно чега на земљи још нема, а хибрис модерног човека почива управо у чињеници да се „уображени људски ум окренуо својој техничкој празнини, бунару без воде и дна, непоколебљиво верујући да се време и цивилизација производе у лабораторијама и канцеларијама.“ – ово сазнање се потврђује на крају романа, у фамозној фабрици облака које Запад производи да би манипулисао Истоком.

Ставови јунака у потпуној су супротности са мотом романа, из којег се, како рекосмо, глосира његов смисао. Јунак је на трагу древне, платоничарске, дуалистичке мисли по којој је видљиви свет копија невидљивог. Тај невидљиви свет је неухватљив и неизвестан, али

неопходан као ваздух, са чим се на почетку романа директно и пореди. Јунак је тада сасвим сигуран „блажено сигуран да је Стриндберг, у својим фантастичним целестографијама, сликама неба и облака, проналазио важне симболе тајанствене поруке које такозвана природа шаље такозваном човеку“. (Деспотов 2004:345) Већ у тону ове реченице назире се пукотина: *такозвана* природа и *такозвани* човек.

Ова пукотина у древној филозофској доктрини се, како роман одмиче, све више шири. На неки начин, Деспотов платоничарску представу о оригиналу и копији негира користећи, сасвим деспотовљевски, пародијске моћи језика. *Конгрес нове наде* би, заједно са алуминијумском ракетом коју конструише један од учесника, „представљао замену за космички брод који би се отиснуо у неповрат. Јер, све је нека врста замене за нешто“. Лапушињски, источноевропски уметник који је идејни творац *Конгреса* овако дефинише његов циљ: „Желимо да установимо који се свет налази на месту овога света и који су то људи уместо нас. Можда смо то, чак, ми“ (Деспотов 2004:350) призивајући анксиозност у којој се Исток нашао у контексту унутрашњег распада својих културних образаца.

Последња реченица уводи нас у смисаоно пародирање Платонових гледишта, које свој врхунац достиже у говору Паула Винса, ширећи се са врха берлинског телевизијског торња: „Овај прави Берлин је копија некаквог још истинскијег Берлина. Све је копија једног замишљеног обрасца. Просто напросто: не постоји оригинал... ово је замењени свет, господине Де Вотопс. Сви граде копију замишљеног света који се налази на месту неког некадашњег света. Ваши облаци се налазе на месту правих облака, у чаши је вотка уместо вотке, за овим столом је Паул Винс, а не Паул Винс. Разумете?“ (Деспотов 2004:515) Платонизам се обесмишљава на нивоу језика, он постаје потпуни нонсенс.

Метафора тог замењеног света је у основи гротескна. Деспотов у критички фокус узима цивилизаторске намере Запада, који представљају окосницу дистопијске атмосфере романа: Источни блок се распада, али оно што долази неће донети ништа добро. Апокалиптична слутња шири се кроз Деспотовљевеу прозу: западњачки цивилизаторски пројекат значи неминовно уништење аутентичних вредности социјалистичког света. У *Јесени сваког дрвета* наилазимо на чудесан каталог западног и источног света. Огромна стоваришта у којима се крију бизарне макете светова, „учионице за култивисте“ представљају слој близак поменутој сајберпанк естетици, која у овом контексту задобија јединствен источноевропски обрт: у различитим градовима Истока, европски културни комесари и агенти опремају огромне просторе макетама западног света.



То полилипућивање цивилизација заправо је метафорична слика уметности која подражава стварно, Платонове копије копије. Јер цивилизација је настала као копија облачaste парадигме, а Деспотовљеве учионице за култивисте копије су те цивилизације. Макета Чикашке куле, умањена реплика Кипа слободе, главе америчких председника у стиropору, све то постаје, у свести јунака, кичасти „нови Дизниленд“, рекламна карта западне хемисфере. „Преуређена радионица за ремонт локомотива представљала је, без сумње, западну светску карту, мапу туристичких и политичких знаменитости и самохвалисаве технологије Европе и Америке, тродимензионални атлас без реда и неког отвореног смисла, али раскошан, скуп и блистав.“ (Деспотов 2004:44) Већ из овог описа избија негативан став приповедача према гротескним цивилизаторским тежњама Запада који представља вредносни и културни Лилипут.

И као да то није довољно, јунаку се нуди да изврши *евалуацију* тог света, једноставним притиском на тастер, након чега се, уз Бахову музику, спушта холографија Исуса — „Досадни кич, који је целом западном свету тако одбрамбено и нападно прирастао за срце“ — а потом, уз Вагнерову – холограм антихриста. Затим све постаје медијски спектакл, читаоцу се чини да мења канале кабловске телевизије: после холограма групе Пинк Флојд „падала је киша у холографији, на шарене кошобране на Монмартру, звонио Биг Бен, урлала сирена Фордове фабрике у Питсбургу, сурфери су јахали на дивљим пацифичким таласима... Клерк Гебл је задавао смртоносни дубоки пољубац Вивијен Ли“. Све оно што можемо видети мењајући кабловске канале, медијски видокруг нашег света, и у крајњој консеквенци, немоћ уметности која жели да буде копија тог и таквог света. Запад је празан стереотип, јефтина симулација, испразна макета.

Главни јунак, у свом реферату изнетом на *Конгресу нове наде* вредносно означава западни свет као свет плагијата. У Варшави, источноевропској Микени, „на њеним рушевинама, усред комунистичко-митолошких ујдурми и заноса који су уграђени у нас и детерминишу нас свакако више но што желимо, где је оштро видљив и опипљив однос према изданцима на којима почива данашња западна цивилизација, са својим Масовним Човеком...“ (Деспотов 2004:492) - Исток постаје баштиник оригиналне цивилизације (Микена), а запад је оличен плагијатским римским Пантеоном, који је у савремено доба прерастао у америчке банке и библиотеке.

Какав се вредносни суд посредује полилипућеним каталозима запада и истока? Древни човек је стварао загледан у облаке; он је копирао тајанствене праобрасце цивилизације. Историја међутим, као код Џејмсона, постаје псеудодогађај; код Деспотова се у том смислу

јавља мотив пластичне имитације леденог брега који се сударио са Титаником у чаши за виски. Још значајније се историја открива као симулакрум у сцени обарања црвене звезде у Будимпешти: „Зашто да не? Слика ће, нема сумње, бити историјска. Као и већина историјских ствари, лажна: Јапанац ће показивати другим Јапанцима мене као Мађара који је сам, храбро и револуционарно, скинуо најважнију комунистичку звезду у Европи. Поносно и збуњено цупкам иза звезде, придржавам је, заправо, да стоји, мајстори су је просто бацили. Сада ме фотографише цела група. Боле ме очи од блицева“. (Деспотов 2004:470) Ето како историја постаје симулација: најозлоглашенији Индијанац, Џеронимо, последњи дух отпора и слободе, постаје вашарска атракција. *Amusing ourselves to death*. Овде је Деспотов на трагу Пекића: руши се једна митолошка матрица да би се изградила друга, следећа – историја нема никакву могућност да се репродукује као истина, она је увек погубни, фатални мит.

Модерни западни свет чини већим само његова сенка; његови *плагиијати* су грандиозни. Насупрот његовом Масовном Човеку стоји човек истока, који је јединка, оличавајући слободу, способан да, иако тачка, завреди поштовање универзума. Али са истоком је готово. Његово драгоцено време је истекло, а нешто се мора поставити уместо изгубљене парадигме, уместо магловите, облачaste праслике света. Мора се пронаћи тачка референцијалности. Главни јунак је већ на трагу решења: он конструише чудесну нараву, домаћу машину за облак: „Док се у овом тренутку јапански и немачки мозгови упињу да осмисле најразличитије практичне машине за замагљивање суштине, ја правим, почињем да стварам, захваљујући уличној халуцинацији, машину за суштину“. (Деспотов 2004:423) Технолошком и цивилизацијском напретку Деспотов претпоставља уметнички гест: његова машина не ради, он је на *Конгрес* носи као метафору и управо у овом тренутку јунак се пита о смислу гротескне мапе западног света; пита се како ће, сагледавши сав тај отмени кич, лакше разумети наступајући варшавски конгрес: „Зар је то сајам на коме ће сиромашни европски источњаци плакати пред кичом запада?“ (Деспотов 2004:461)

Какав то Исток стоји насупрот кичу Запада? Исток, у јунаковом узнемиренем виђењу, постаје древна утопијска пројекција Атлантиде, изгубљеног света који наново доживљава пропаст, којем је пропаст иманентна: „Пронашао сам Атлантиду. Ево је. То је она. Маскирала се; дуго нико није могао да претпостави да се крије под овом маском. Атлантида је чамила у Европи, у срцу Европе. Открила се да би у пуном сјају приказала своју пропаст. Шта се у њој дешава? Откуда ти милиони људи у покрету? Откуда, поред живота број један, овај живот број два?“ (Деспотов 2004:461) Тако Пекићева Атлантида, древни утопијски

пројекат, постаје нераскидиво везана за Исток, за његову јединствену и заувек уништenu парадигму. Нико у српској књижевности није као Деспотов насликао крај социјалистичке утопије. Његово дело је велика елегија читавој једној цивилизацији која није била савршена, али која је носила особени знак аутентичности. Након њеног рушења, свет се устоличио као симулакрум: западана цивилизацијска парадигма са својом прагматичном технократијом, корумпирала је заувек простор Истока.

Иза зидина Кремља бол изводи становнике источног блока „преко граница са дрогираним псима и минским пољима, у потрагу за пределима снова, за стварима, стварчицама и слабашним зрацима другог стања духа“; Исток хрли на празни Запад тражећи изгубљену тачку ослоња. У роману се овако сумира искуство распада Истока: „По градовима истока оснивају се идиотске учионице сјаја и беде, уметници постају кључари, келнерице се запањују и циче пред ласерским холографијама кича“. (Деспотов 2004:464) Исток се окреће симулацији живота, културе и историје у којој је Запад већ толико вешт.

Значењски се ово сабира у јунаковом посматрању облака изнад Мађарске; док из воза посматра сложену грађевину у којој се крију градови и људи будућности, механику „која не постоји и која се мора пресликати на лице старе Атлантиде“, он поставља кључно питање: „Ко их је послао? Ко ће препознати моделе предстојећег футура?“ На крају нам се открива ко их је послао: технократски ум Запада, који стоји наместо Творца. Али питање остаје: зашто јунак није разочаран, зашто се он том технократском чуду радује? Да ли зато што су успели у ономе што је он само покушао? Да ли зато што су метафору његове машине претворили у делатну политичку силу?

У роману кичастом нови Дизниленд стоји као величанствена метафора референцијалне уметности и њене немоћи. У поглављу под називом *Ружа лутања*, чија се радња одиграва у Великој Британији, уметник Мученик Мирослав изводи перформанс ходања. Пре тога је изводио перформанс копирања романа — још једна варијација мотива копије и симулације: „преписао је десет туђих романа, руком, као калуђер, сваки на по један лист формата графике, ситно, ситно, али од првог до последњег словца“ У оба случаја реч је о интерсемиотичким цитатима реалних перформанса које је извео уметник Мирослав Мандић током седамдесетих и деведесетих година двадесетог века; и уз сличан интерсемиотички цитат перформанса Марине Абрамовић, њене шетње по Кинеском зиду, износи се неумитан став да истинска уметност мора бити и стварни и симболички чин: „Све је симболично. Његово ходање је скуп различитих нивоа симбола. И стварни чин, ногу пред ногу, на хиљаде километара“. (Деспотов 2004:420)

И док перформер хода за идеју Европе, са утопијским предзнаком мира и јединства, у њему се појављује зебња изазвана неизвесношћу границе између уметности и живота, или, између уметничке и неуметничке праксе: „Постаје ли само човек који хода?“ Може ли уметност бити у потпуности лишена симболичког, а да притом задржи статус уметности? Ако је ходање само ходање, а не и слуп различитих нивоа симбола, да ли оно може бити уметност? И ако је тако, како избећи опасност да се све то не претвори на крају у неки нови Дизниленд?

Након самоубиства Паула Винса јунак се пита да ли је и он сам жив, актуелизујући тако питање са почетка романа, изнето у *Истрази о недовољној декаденцији*: „У животу је важна само тајна смисла живота. Постојимо ли или не. И зашто. Просто“. Питање се и поставља у духу платонизма: да ли постојимо, у смислу *аутентичног* постојања, или смо само далека копија неког суштаственијег садржаја. На коментар да солипсизам каже да не постојимо и да данас многи писци и интелектуалци заступају ту тезу да ми, у ствари, не постојимо, јунак са извесним презиром одговара: „Сматрам да је то филозофија из засићености досадним животом без револуције и комунизма. Постојимо, али нисмо сигурни у то. Тек би нам нека светска револуција донела доказ о постојању. Дубока промена је услов сваког задовољства“. (Деспотов 2004:342)

Шта је револуција која може донети непобитни доказ о постојању? Писац управо у томе види улогу уметности. Она је у платонизму нужно деградирана, јер представља копију копије. (Не назива се случајно, у последњем Деспотовљевом роману, машина која прави бесконачан број истоветних дрвених одливака мртвих, бивших људи, управо – „Платон“!) Лик песника Зверева поставља кључно питање како да уметник ствара парадигму, а не да подражава. Да ли одговарамо на то питање у духу Делеза – да уметник треба да ствара симулакрум, а не да подражава постојеће? Деспотовљев Зверев изговара артифицијелну, неререференцијалну реченицу. Она је бесмислена. Може ли она проћи као уметност? Може ли човеков ход, потпуно природан чин, бити уметност уколико ништа не значи, ни на шта се не односи, није симболичан?

У реферату који претходи његовом самоубиству, Зверев продубљује ову тему. Прогласивши смрт свог света, открива тајну о новој Европи у Сибиру, мотиву који ће чинити тематску окосницу наредног Деспотовљевог романа, *Европа број два*. За разлику од учионица за култивисте које су опремале западне међународне организације као део свог цивилизаторског пројекта за покораване Истока, и које су „салон забаве, мали вашар за дивљење“, сибирска

копија Европе је фасцинантна, јер она је „несумњива стварност“; у њој је „вечни континентални дух који избегава замке упадања у машински такт новог времена“. Сибирска копија Европе је фантастични симулакрум који претендује на место упражњене парадигме. Он није једноставна копија, јер његов предложак призива превазилажење; отуда је он бољи од оригиналне Европе: „Не треба бити шаман и закључити да је боља зато што је празна, без капитала, секса и делотворних корпорација“. (Деспотов 2004: 494)

Зверев помиње тајну Новгорода са насељима који имитирају америчке градове “њихове, улице, радње, барове, целу културу” – они представљају војни предложак за цивилни пројекат Сибирске Европе. Затим износи значењски врхунац романа: „Све је у овом двадесетом веку, на његовом крају, само замена, метафора, сурогат. А ја нећу да живим у замењеном свету. Јуче смо видели метафору васионског брода, врбу као замену врбе, оног смешног Чеха-пивопију као замену за Стаљина, слушали смо дивно предавање о магли и облацима као замени за земаљске метафоре. *Све, све је имитација, фалсификат, модерна уметност која нас тера да једног дана заменимо и нас саме, а да то не приметимо*“. (Подвлачење наше. Деспотов 2004:496) Непосредно пре но што ће ставити цев пиштоља у уста и повући обарач, Зверев сахрањује модерну уметност. Ако копира, она је бесмислена, јер не претендује на истинско стварање. Ако не копира, она постаје симулакрум, плагијат, фалсификација. Не вреди уколико је референцијална, не вреди уколико симулира; не вреди уколико је безреференцијална: бесмислена Зверевљева реченица „брбрљбрњшкмњом“, изговорена у последњи кафански час у Лењинграду, показује сву њену немоћ. Зверев се убија, а главни јунак доживљава као да су га сви убили.

Убија се источнблоковски уметнички гуру, обележивши крај епохе и, што је важније, крај уметности. Шта онда остаје главном јунаку до мирења са открићем технократске тајне Европлана? Запад ће диктирати обрасце по којима ће се стварати нова уметност на Истоку. У последњој *Истрази о недовољној декаденцији* јунак открива да је у соби за одмор Европлана, јер се онесвестио док је рушио зид, „велику метафору подељених идеологија“, рећи ће тајанствена Европљанка Кантарина. „Али зид није метафора! Он је стваран, од бетона и челичне арматуре, са аутоматима смрти. Због њега су људи убијани!“ – протествоваће јунак. „Увек убијају људе због метафоре.“ – одговара глас недостижне Европе, објаснивши да Еуроплан финансира уметнике из Источне Европе, зато што је модерна уметност „веома снажна, разарајућа. Она, можда боље од сваке идеологије, мења свест у својој средини“. (Деспотов 2004:508, 509, 511)

Запад тако интервенише на Истоку и кроз уметност и ово је важно разумети у светлости става Венедикта Зверева о модерној уметности: она мења свест у својој средини, тако што постулира замену. И људи на истоку живеће у замењеном свету, у симулакруму, а уметност ће у томе помоћи. То пре свега значи да је аполитична уметност, чиста уметност, немогућа, да и аполитична уметност бива политички инструментализована: „баш то аполитично деловање јесте најснажнија емисија. Модерни уметници и произвођачи најразноврснијих идеја су отворени за промену, нису фах-идиоти“. (Деспотов 2004:512) На питање јунака како то онда делује боље од сваке идеологије, глас Европлана одговара: „Равнодушност, рећи ћемо чак агресивна равнодушност према традицији и фанатично удаљавање од такозваног реалног живота, свакодневних брига и дилема, слама у људима отпор, доводи их у празан простор, припрема их за промену, омогућава да се представа о свету тотално релативизује и на тај начин мења из корена“. (Деспотов 2004: 512)

Из овог произилази закључак да је модерна уметност, „фанатичном резигнацијом и лудилом идеја“ омогућила пад комунизма. Главни јунак стоји тако пред једним савршеним механизмом. И као што је његова машина за облаке само бледи одјек велике фабрике, технолошког цина за производњу облачастих образаца цивилизације, тако је и све што је мислио о модерној, или уметности уопште, деконструисано у берлинским просторијама Европлана. Тематизовање уметности у оваквом дистопијском контексту јединствено је, по свој прилици, и у светским оквирима. Из свега наведеног постаје јасно зашто је *Јесен сваког дрвета*, иако не припада утопијско-дистопијском корпусу – роман неопходан за разумевање наредних Деспотовљевих текстова, који у центар интересовања изнова стављају уметничку праксу.

Овај текст, пре свега, као ниједан други у нашој књижевности, тематизује распад социјализма као дубоко апокалиптичан, негативно вреднујући цивилизаторске напоре Запада, глобализацију и утапање свега у празни симулакрумски образац. Он представља елегију једног света, у ком је вредело бити и на маргини, јер је постојао снажни идеолошки и културни центар који је за уметнике – мајсторе субверзије – представљао стални изазов. Стерилне европске фондације, уметничке конференције и конгреси представљају горко опело над развалинама тог света чију вредност спознајемо тек на његовом крају.

Ограничена апокалипса Истока затвара се у самој себи и након ње ништа ново не почиње: ништа и не може почети, јер наступа доба симулакрума, безреференцијалне копије. На питање фаталне Европљанке да ли и он сматра да крај комунизма означава смрт многих приватних епоха, јунак ће одговорити потврдно. „Зашто? Зар су људи

толико зависили од репресивне идеологије? – Нису уопште зависили него је цела једна епоха у којој су живели протерана, као да није ни постојала, из њихових живота. Уосталом, никаква нова епоха не почиње. – Нико не би могао да претпостави да би смрт комунизма донела депресију и смрт. – Свако може да претпостави да после смрти нема живота.“

## 6.2. СИМУЛАЦИЈА УМЕТНИЧКЕ УТОПИЈСКЕ ЕНКЛАВЕ У ЕВРОПИ БРОЈ ДВА (1998)

У романима који су уследили након *Јесени сваког дрвета*, Деспотов остаје на трагу фасцинације симулакрумском игром, одводећи нас у томе на ободу света и уметности. О пројекту сибирске Европе, пре свог самоубиства, говори песнички гуру *Јесени сваког дрвета*, Венедикт Зверев, а главни јунак, Василиј де Вотопс, најављује свој истраживачки поход у непрегледни Сибир. То ће и учинити, у лику уметника перформанса симболичног имена *Виктим*. Док први роман тематизује крај Источног блока, те место уметности и уметника у том новом контексту, *Европа број два* одлази корак даље: уметник жртвеног имена напушта простор полуделог Балкана, на којем се међусобно сатиру народи који су до јуче живели у заједничком загрљају нежног социјализма.

О томе јунак луцидно резонује, деспотовљевски разоткривајући узроке паклене стварности у поремећају који се догађа на нивоу језика: „Био је то криминални перформанс, локални рат за ватру (...) једна од најкоришћенијих, уједно и најзлокобнијих речи постало је баш то ‘огњиште’. Сви су одједном почели да бране, напуштају, спаљују или поново зидају ‘огњиште’, нико није помињао савремене појмове ‘апартмана’, ‘трпезарије’, ‘телевизора’; балканско крвопролиће догађа се због несхватљивости рогатог сата, због трагичног повратка језика у средњи век, реч ‘огњиште’ дражи и нервира, претвара огњило домаће ватрице за чорбу у огњење апсолутне домаће смрти“. (Деспотов 2004: 532)

На симболичкој равни, дакле, уметник-жртва напушта озлоглашено огњиште, опредељујући се за ирационални ескапистички гест. Ирационални, зато што се јунак не креће пут лицемерног Запада, чије се вредности доводе у питање и у претходном роману: „Кажем да се ствар погоршала зато што су тада сви, ако већ нису били ухваћени и послати на фронт, бежали на Запад, у земље које ће им дати азил, истовремено засипајући пројектилама њихова праогњишта“. (Деспотов 2004: 533) Запад, осим ту и тамо неког пројектила, нема шта да понуди – мора се ићи даље, у потрази за смислом, јер, подсећамо: „У животу је важна само тајна смисла живота. Постојимо ли, или не. И зашто. Просто.“ (Деспотов 2004: 342) *Космос, заштосмос*, речником Деспотова-песника.

*Европа број два* баштини важан топос утопијског жанра: путовање које се завршава открићем необичне заједнице алтернативног друштвеног уређења, културних образаца, обичаја и темељних вредности, топос присутан од Морове *Утопије* и вариран у различитим делима жанра. Заједница је најчешће изолована од остатка



света: уместо честог острва, Деспотовљева копија Европе смештена је у далеки Сибир, одвојен празним пространством од остатка света. Тако Деспотовљев роман у први план ставља једну специфичну, алтернативну реалност коју главни јунак-приповедач и читалац истовремено откривају као дубоко онеобичену у односу на свој друштвени контекст. Темелј субверзије у овом случају је радикална уметничка пракса која представља основ ове необичне заједнице.

Оквир приче гради се путем псеудодокументарног поступка: приповедач се позива на различиту „документарну“ грађу, посебице на истраживање једног новинара, извесног Виктора Камишева. На основу тих докумената се образује закључак да су обимни и наоко бесмислени радови генерација прогнаника и затвореника у страшним сибирским логорима – служили стварању копије Европе у Сибиру: премештање маса земље да би се обликовао рељеф Европе, копање канала који представљају копију европских река и сл. Ово је, након Пекића, ново дистопијско „читање Сибира“ – упошљавање мотива совјетских логора којима се даје једно накнадно, другачије тумачење. (Поред тога, у роману се непосредно алудира на прозу Јудите Шалго *Пут у Биробиџан* (1997), која говори о пројекту јеврејског града Биробиџана на крајњем истоку Совјетског Савеза.)

Јунак постепено открива овај необични, удаљени свет и малу друштвену заједницу која се образовала у његовом несагледивом пространству и пустоши. Огроман и несхватљив робовски рад начинио је једну полудовршену скицу Европе, њен нејасни одраз, на коме сада живи група уметника-перформера, са идејом да у том простору непрекидно интервенише кроз радикалне уметничке праксе. Њихова комуна има своју посебну филозофију, обичаје и веровања и по свему представља опозицију свету из ког главни јунак и приповедач долази.

Ова утопијска енклава представља далеки одјек ранијих контракултурних пракси везаних за хипи покрет и различите реалне утопијске пројекте. Покушаји заснивања заједница на алтернативним друштвеним претпоставкама познати су и пре појаве контракултуре шездесетих, нарочито на тлу САД. Поред уобичајених религијских покрета, издваја се секуларни пројекат америчких трансцеденталиста који су четрдесетих година 19. века основали утопијску заједницу на Брук фарми – један од оснивача био је и Натанијел Хоторн. Циљ заједнице био је успостављање равнотеже између физичког привређивања и духовних делатности, као што су уметност и наука, а

заједница се заснивала на идејама утописте Шарла Фуријеа, у мери да су се њени чланови упустили и у неуспешну контрукцију фаланстерија.<sup>76</sup>

Заједница описана у *Европи број два* највише сличности има са утопијским пројектима шездесетих година, каква је Толстојева фарма, или можда најближе – чувени Drop City, уметничка комуна настала у пустоши пространства јужног Колорада 1965. Чланови комуне били су углавном ликовни уметници, који су конструисали необичне сферичне објекте, користећи исечене кровове старих аутомобила. Циљ је био сличан као и код Деспотовљевих јунака: изузимање из постојећег друштвеног контекста и изградња заједнице на другачијим основама, која ће искључити рад за профит и промовисати потпуну уметничку независност. Највећи број оваквих и сличних утопијских комуна нестајао би у року од неколико година, али би истовремено иза себе остављао значајан траг у културном памћењу, активирајући схватање уметности као дубоко субверзивне, чак револуционарне делатности.

Тако се и у текст *Европе број два* из претходног романа сели мотив револуције. У првом роману револуција се призива на неколико места, готово увек у контексту уметничког стварања. У простору сибирске Европе уметничка револуција доведена је до крајњих последица: видећемо шта то значи за уметност. Тема *Европе број два* најављена је у претходном роману, а писац не пропушта да до краја повеже ова два текста. Виктим, уз дозволу војних власти, „напушта Хад“, а у Сибир га води радозналост распаљена „плавом књижицом докумената са једног варшавског конгреса“. (Деспотов 2004: 534) Он неће пропустити да касније у роману помене „срцепарајући реферат“ Венедикта Зверева.

Још важније, писац изнова рекреира мотив облака, не заобилазећи његов платоничарски одјек: „Облаци су, можда, вештачки, из земаљских фабрика, али – чисто и бљештаво платно са режећом монохронијом, која подсећа на позадинско осветљење монитора од течног кристала, одакле оно? Астрономи су наводно установили да читав космос има такву врсту позадинског осветљења, да га неки непознати светлосни извор из огромне даљине обасјава тако бескрајног...“ (Деспотов 2004: 538) — не призива ли овај мотив Платонову алегорију пећине? Пећина отворена према спољашњој светлости, коју људи у оковима никада не могу видети, јер су јој окренути леђима; остаје им само игра сенки коју на пећински зид баца унутрашња ватра.

---

<sup>76</sup> Шарл Фурије (1772–1837) творац у своје време најдетаљнијег модела прогресистичког урбанизма, фаланге – фаланстерија, један је у низу мислилаца који су на овај начин конкретизовали своје утопијске идеје.

Платоничарски ставови се и у овом роману изнова обесмишљавају: овде је за то задужен лик тајанственог непалског шерпаса, Туласи Дивасе. Он се залаже за радикално одбијање било какве могућности самоспознаје, али и било какве идеје о идеалном свету парадигми, о било чему ван спољашње, видљиве реалности – Туласи Диваса тако постаје радикални изазивач платоничарског концепта по којем постоји духовна, неоипљива парадигма стварног света: „Ето шта духовне науке раде са људима – уче их да се иза видљивог света (који је, наводно, раван) налази невидљиви свет, још равнији, а пошто они буље и ништа не виде – почиње вера“. (Деспотов 2004: 595) И, без обзира на то што су Дивасини ставови заоденути у привлачно рухо источњачких филозофија, јасно је да он заправо одбацује Платонову теорију идеалних парадигми. Људско проклетство заснива се на томе што људи „стално траже неку долину у себи, неку равницу још равнију, идеалну геометријску површину која је идеално правилнија од стварне долине у којој они живе и раде“. (Деспотов 2004: 594)

Права правцата борба против самоспознаје, коментарише јунак. Туласи Диваса долази у Нову Европу, јер се тамо налази „геније самоспознајне опречности – ум који види видљиви свет иза видљивог света“. Свет без парадигме, свет без референце – симлакрум. У *Европи број два* симулакрум се до краја постулира као витално начело иначе поражене уметности. Тиме се, у односу на претходни роман, одлази даље; писац се опредељује за, упркос свему, афирмативно схватање симулакрума, као јединог могућег решења у немогућој ситуацији краја уметности. Симулакрум тако постаје једина преостала могућност, крајње прибежиште уметности у свету у којем је она у потпуности непотребна.

Чудна уметничка колонија насељена у празном простору сибирске копије Европе живи од залиха конзерви и вотке које је за собом оставила логорска управа и користи плодове патње заточеника који нису били у прилици да спознају смисао робовског рада у ужасним условима: тај смисао се открива накнадно, у слици чудовишне копије читавог континента. Роман слика двоструку алтернативну историју: једна се односи на процес онеобичавања познате историје која открива један необични и наоко бесмислени пројекат изградње верне копије Европе у Сибиру, сугеришући да су том пројекту биле посвећене и царске и комунистичке власти подједнако; друга се односи на историју авангардног уметничког пројекта, која се непрекидно евоцира у роману и која инспирише малу уметничку утопијску заједницу Европе број два.

Пас Луталица (име чувеног Петроградског бара у ком су се окупљали авангардни руски песници током 1916), Кабаре Волтер;

Баухаус, Форегеров циркус<sup>77</sup>, Гадји бери бимба – кључна појмови око којих се сабирају значења авангардних покрета – јављају се као називи уметничких група или називи на домовима уметника у *Европи број два*. Историјско памћење ове необичне колоније везано је само за уметност: тако се у тзв. архиву, у лонцима пуним цедуљица чувају подаци о свим перформансима икада одржаним; а читав један део текста представља подсећање на историју Кабарета Волтер, његове уметничке садржаје и нихилистичку идеју у његовом корену, из чега произилази утисак да писац жели да се његов текст чита на фону авангардних уметничких пракси. Роман представља омаж различитим авангардним групама, и извесно је да становници ове утопије своју историјску свест и културу сећања везују искључиво за ову паралелну историју често маргинализоване уметности: они добро уочавају своје историјске претходнике.

Уметници насељени у овој необичној утопији верују да је све то начињено да би њима било омогућено једно алтернативно, другачије постојање, сведено на акт радикалног уметничког стварања, немогућег у друштвима из којих су дошли: „Све је остављено у логорима. Резерве су довољне за сто година уметности. Милиони измучених Руса направили су – из ко зна којих разлога – а ми с правом верујемо да је све ово направљено због нас – ову Европу, и то празну, као матрицу за засејавање новог живота. Брижљиво су урађене крупне геоморфолошке промене али без детаља. Да, празна књига. Морао би знати за празну књигу Еуђенија Мичинија<sup>78</sup>. Да, празна књига. Смрт језика и поезије довела је до фетуса нове уметности, до књиге испражњене од језика. Тако је и смрт Европе кроз слепо црево – царску Русију и Совјетски Савез – донела клицу новог живота, штампајући празну Европу.“ (570) Отуда приповедач откривену утопијску енклаву именује као Уметничку државу и Архипелаг перформанса: на месту страшног Архипелага Гулаг, кроз уметнички преображај, настаје нешто ново и радикално другачије; облик друштвеног постојања у супротности са самим појмом државе.

На овој испражњеној мапи новог света, слепог нацрта једног света – живе одабрани, свесни симулакрумске природе читавог пројекта. Јунак, баш попут његових књижевних претходника у различитим утопијама, открива одлике овог света кроз посматрање и разговор са његовим необичним становницима: „Овде не живи нико осим нас а то је 0,00004 становника по квадратном километру. Градови

---

<sup>77</sup> Мисли се на Николаја Форегера (1892-1939), совјетског авангардног кореографа који је био активан двадесетих година. Најпознатији је по концепту тзв. „механичког плеса“.

<sup>78</sup> Мисли се на Еуђенија Мичинија (1925-2007), оца модерне италијанске визуелне поезије, у којој се комбинују текст (типографија) и ликовни елементи – методологија коју је у својим поетским и прозним радовима користио и Војислав Деспотов.

не постоје, већ само делимичне макете Берлина, Рима, Варшаве и још неколико градова. На местима које би ти градови заузимали на местима Европе број један били су логори. Тетка Фиона и ја живимо у Берлину. – Али где су сви? – Отишли су. Ово је сада Земља Уметника, празна Европа. (...) Неописива је, Виктима, величина Сибира. Пет милиона квадратних километара које заузима овај симулакрум Европе само је део Сибира. Уверићеш се и сам да је ово идеалан архипелаг уметности, континент створен за нови почетак свега.“ (570)

Тај нови почетак везан је за афирмацију радикалних уметничких пракси, пре свега оних везаних за перформанс. Духовни гуру читаве колоније је Андзи Кредла, који у дубокој старости и даље свакога дана изводи перформансе. Тако перформанс постаје основни начин живота у *Европи број два*. Једини рат који се у овој утопији води рат је перформансима: посебна утакмица између различитих уметничких трупа. Тако приповедач слика специфичне обичаје ове заједнице, која кроз перформансе свакодневно преображава сопствену реалност, са идејом да таква уметност не треба да буде намењена никоме; она не тражи публику јер представља начин живота и постојања, или, према речима старог Андзи Кредле: „Сви перформански и сви филмови одвијају се у нашој Европи без присуства публике. Модерна уметност је публику антиципирала, укључила је у дело као чинилац дела, она није потребна! (...) Цела историја света слила се у облик уметничког изражавања звани перформанс. Човечанство је окончало једну своју дугу епоху – а ја сам њен значајни део – и сада се она избљувава кроз нуклеарни уметнички облик који садржи све жанриве и поджанрове, поезију, сликарство, гест, балет, политику... Прави значај перформанса лежи у чињеници да он рекапитулира историју и саму уметност. Перформанс је живо биће, самохрано, пореклом од смртне историје.“ (587) Јунакова главна мотивација за одлазак у Сибир управо је беснило смртне историје која растаче свет какав је до тада познавао и приморава га на бекство.

Са поменутом визијом космичког позадинског осветљења и са свешћу да облаци нису небеске парадигме земаљских ствари, већ људском руком фабриковани обрасци, јунак проводи своју прву сибирску ноћ, у шатору изгубљеном у природи коју толико презире. Гађење према природи важан је елемент мотивације јунака: он на пут иде упркос себи. Виктим је човек урбаних, хиперцивилизацијских афинитета, он се диви банкарској артифицијелности апсолутно урбанизоване Женеве, док природа у њему изазива страх и отпор: „Природа није за људе“ који су се „одrekli њених ћудљивих услуга, лажне хармоније и још лажније естетике“. (Деспотов 2004:537) Јунак ипак одлази у један од најдивљих, најпустијих простора на земљи –

толика је његова потреба да напусти земљу која „више није ни 'моја' ни 'земља', као да је поново заронила у мутан, прљави сан, претходно деценијама спирално зачаурена у антистаљинистички стаљинизам“. (Деспотов 2004: 532) Виктимов одлазак је гест радикалног ескапизма: његова земља се распада у ужасном рату, његова култура је нестала са падом социјализма и он одлази у непознато, пратећи једну химеричну причу о копији Европе у тајанственим просторствима Истока.

Па ипак, одлазак у пусти сибирски рај за уметнике није само бег од ратног лудила. Он може представљати и потребу за унутрашњим „умивањем“: одлазак у чистији свет, очишћен од притискајуће хиперсадржајности; пут у изневеравајућу реплику која користи само елементе света по чијем је угледу начињена, у сврху практиковања чисте уметности. Јунак прелази из једног света, затрпаног утисцима који се акумулирају у његовом осетљивом уму. Атмосфера и естетика *Европе број два* грађена је као темељна супротност пренатрпаној декаденцији *Јесени сваког дрвета*, у којој слојеви цивилизације гуше својим бесмислом. Тако у естетској равни источноевропски сајберпанк *Јесени сваког дрвета* бива замењен неочекиваном аскезом, слике масовних покрета људи на претрпаним железничким станицама и прљавим улицама – пустим просторствима; а гротескне сцене полног општења – суптилним општењем без стварног додира. Сибирска нова Европа отуда представља потенцијал, утопијску енклаву радикалне слободе у којој ничији идентитет није до краја зацртан.

Виктим најављује да ће његов први перформанс по повратку из Сибира бити управо опроштај од природе. И тако, док се једни спремају да погину, а други да побегну на Запад, Виктим одлази у Сибир, ризикујући да буде схваћен „као непријатељ државног здравог разума“. Даљи ток романа испитаће границе субверзивности ове одлуке, а важност јунаковог односа према природи огледаће се у његовом односу према уметности. *Европа број два* врши ревизију ставова према уметности дату у претходном роману: према Платоновом учењу, овај свет је копија идеје, а уметност копија копије; симулакрум је безреференцијална копија. Песник Венедикт Зверев чезне за поезијом која би могла да твори, уместо само да именује. Овде се фокус мења: Виктим се гнуша сировости творевине. Она се мора уметнички до краја преобразити, и то не на начин подражавања.

Он схвата важност укидања копије копије и стварања чистог симулакрума: на такав подухват призива управо непрегледна величина и сирова пустош Сибира. Сибир је „Природа“ у свом најексклузивнијем облику: „Као да непојмиљива величина Сибира мами на изведбу неког апсолутног перформанса, гломазног и свеопштег, као да обавезује да се на његовом лицу интервенише до краја, до смртоликости лица, да му се

затоме природност и примарна сировост, као да га треба учинити великом режираном представом, слагалицом, као да се, копирајући читав један континент, руга Богу и доказује апсолутна доминација словенског сапијенса.“ (Деспотов 2004: 550) У овом смислу *Европа број два* постаје радикални утопијски пројекат: велики мизансцен за практиковање уметности која је из материјалистичке цивилизације протерана овде, на сам крај света.

Етички темељ те утопијске заједнице је отуда непрекидни преображај, непрестана уметничка интервенција на себи и на свету око себе: то је основно призивање уметника из копиране Европе. Са тим у вези је и упозорење искусног становника Нове Европе, уметника по имену Тетка Фиона, да се не сме осећати инфериорност према Творевини: „Па Свемир је твој, није туђ! И мој! Сибир и цео свемир треба да буду моја и твоја мера за простор! (...) Као што знаш, модерна уметност се труди да увери људе како све постоји, постоји све што постоји, па и свака идеја која се зачне у теби део је најкласичнијег свепостојања.“ (Деспотов 2004: 577)

Симулација се схвата као суштинска уметничка пракса, а симулакрум постаје најрадикалнији могући уметнички подухват; овде Деспотов остаје на Делезовом трагу. Сибир, у својој бесдржајности, постаје уточиште, обећана земља за уметнике: „Сибир је заиста рај за уметнике. Хоћу да кажем, материјали, чак сама природа у нетакнутој целости, стоје на неограниченом располагању а нико не прави сметње. Већи је од свега што се може замислити, као посебна планета.“ (Деспотов 2004: 576) Виктим долази да испита границе ове утопије. Иза њега је рат, распад света, пред њим је нови свет, очишћен попут сликарског платна, чекајући уметничку интервенцију. Један од јунака дефинисаће то, гледајући у густу ноћ над симулакрумом: “Ова Европа је заиста мртав, празан... квадрат, зар не?” (Деспотов 2004: 591)

Још важније, овај јединствени простор омогућава трансформацију историје путем уметности. Перформанси који се у Новој Европи изводе често имају за циљ управо то, превазилажење историјског – ово је један од видова употребе поменутог мотива уметничког преображаја. Подсетимо се Џејмсоновог става да је човек суочен са нестанком историје, која ишчезава управо захваљујући свеприсутности догађаја. Џејмсон се критички осврће на медијску симулацију историје, кроз непрекидно прежвакавање културних епоха, временских периода и историјских догађаја. Све то доприноси нестајању стварне историје, јер медији преносе слике које су раскинуле везу са референтном реалношћу; стварна историја замењује се медијском акумулацијом прошлости. Симулација се догађа у равни трансформације света и његове историје у псеудодогађаје, иза којих не

стоји реално проживљено искуство: псеудодогађај је копија недоживљеног.

Тамо где теоретичар види недостатак, уметник види прилику. Перформери сибирске Европе уметнички поново симулирају историју која нас је рањавала, свесни, као јунакиња *Јесени сваког дрвета*, да се увек умирало ради метафоре. Тако Фанфара Герич изводи спектакуларно поновно рушење Берлинског зида, а духовни вођа чудесне уметничке колоније, Андзи Кредла, свакодневно изнова изводи перформанс у ком бомбардује Дрезден. Овај однос према превазилажењу реално историјског, кроз стварање његове надахнуте симулације, свој врхунац достиже на самом крају романа: у Виктимовом перформансу под деспотовљевским називом „Чекић таутологије“. У њему се јунак враћа својој првобитној трауми, која га је и отерала у сибирско пространство: историји простора са којег се самоизагнао. У симулираном Београду, уметник-жртва изводи симулацију болне историје национа из којег се изузео, пред малом, али одабраном публиком, чији је задатак да симулира српски народ: „али они нису публика, већ кабаре-Волтер-српски народ који стоји и чуди се синкретизму своје брзе историје и трансформације земље и града“. (Деспотов 2004: 624)

Пре тога, пред јунаковим запрепашћеним очима, страдаће Андзи Кредла, духовник уметничке дружине и главни резонер о питањима уметности у роману. Погодиће га фантомски метак, из шуме на граници симулираних Славоније и Срема: „Борио сам се са таласом симболике у језивом догађају“ – казаће јунак, а Тетки Фиони биће јасна крвава балканска прича о камиону пуном лешева. Писац ће нас овде вратити промишљању уметности кроз однос стварности и симбола, којим се у *Јесени сваког дрвета* бавио поводом чина и симболике ходања у перформансу Мирослава Мандића (у роману Мученик Мирослав) *Ружа лутања*. „Симболика и стварност су равноправни. Ко сме да каже да је једно важније од другог?“ – рећи ће непалски шерпас Туласи Диваса, други важан резонерски глас *Европе број два*. Занимљиво је да ће и Мирослав Мандић, у једном интервјуу који је дао поводом завшетка свог перформанса, у ком је превалио километре пута по читавој Европи, у истом духу рећи: „Моја метафора више није метафора. Метафора значи преношење, превоз, а ја сам се буквално пренео, превезао преко Земље“.<sup>79</sup>

Бизарна смрт Андзи Кредле није прва смрт уметника у роману: понавља се мотив самоубиства уметника из *Јесени сваког дрвета*. Овде

---

<sup>79</sup> Интервју са Мирославом Мандићем водила је Невена Симин; доступан на: [http://www.artmagazin.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=86&Itemid=36#.Un\\_t2B3CbOAK](http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=36#.Un_t2B3CbOAK)



је смрт део перформанса, баш као и живот. Живот Евромајаковског, менталног клона, самопрепознате и самонабеђене копије Владимира Мајаковског, сабира у себи стварни и симболички чин. Овај уметник: „Понаша се као Владимир, убризгава у себе сву његову енергију (...) из дана у дан све више подсећа на Мајаковског“. (Деспотов 2004: 585) У коначном чину перформанса под називом *Клонирање судбине*, Евромајаковски ће на најрадикалнији начин показати зашто уметност мора бити и симбол и стварност. Док се веша, попут Мајаковског, Евромајаковски стварно проживљава судбину овог песника – симулирањем Мајаковског он постаје Мајаковски, а његов гроб постаје прво гробно место *Европе број два*, опомињући јунаке на коначну повезаност стварности и симбола. Истовремено, сазнајемо да је овај клон, који је одлучио да понови судбину великог песника – заправо новинар Камишев, чије је истраживање јунака довело у утопијску копију Европе.

Ово самоубиство постаје практиковање уметничке и животне слободе, доведено до својих крајњих последица. Ево како се то износи, у претходно поменутој, Тетка Фиониној филозофији преображаја и могућности вечне (уметничке!) трансформације: „Преображај, преображај је наш занат. Погледај себе. Био си перформер и инсталациониста у својој земљи пре само месец и по дана. Кладим се да си, док си пешачио од тог Бухарецка, стално мислио о себи не као о путнику кроз сибирску тундру него као о перформеру и инсталационисти. Човек мора, ако жели да искрвари, дубоко да зареже своје вене. Да учини и стално чини радикалне промене, да не пати за својим уображеним идентитетом и не чува, као новац у новчанику, слику о себи. Погледај ову земљу. Робовски рад мењао ју је стотинама година, преобразивши је у коначну копију Европе. Али, то није њен крај. Ми ћемо је преобразити у нешто друго. Зар онда човек има времена... да у само једном једином животу буде све што му је намењено – или што је уобразио да му је намењено?“ (Деспотов 2004: 569) Стални преображај свега кроз уметност, који има за циљ „победу уметности над свим познатим организацијама разума“, подрива заправо идеју било каквог неупитног, сталног идентитета, било каквог обрасца или парадигме. Ово рушење, ова револуција, могућа је само кроз принцип симулакрума. Он тако постаје последње прибежиште уметности.

Као коначни доказ о повезаности симболике и стварности, на крају романа, на небу изнад уметника задржаће се формација бомбардера, иста она која се појављује свакога дана да би учествовала у Андзи Кредлином перформансу бомбардовања Дрездена, са јасном поруком да је историју немогуће зауздати и превазићи, она ће увек пронаћи начин да се произведе, сејући неку нову несрећу. Овим

последњим чином само се потврђују ставови које о месту уметности у свету претходно изговара Андзи Кредла, у једном од значењских врхунаца романа: „Уметности су се директно супроставили сви Лењини, Стаљини, Тејлори, Фордове фабрике: вођен је невидљиви рат Уметности против Свега. Изгубили смо га. Зато смо дошли у ову чудну земљу, Виктима, и с пуним правом кажемо да је намењена нама. Ту можемо да останемо, заробљени у мозак, у успомену. Можемо да добијамо битке и биткице на овој празној матрици могућег света.“ (Деспотов 2004: 612) Из ове интерпретације избија машински такт великих дистопијских наратива: фигуре тоталитарних диктатора комунизма стављени су, раме уз раме, са иконама капиталистичког поробљавања, бивајући у роману означени као убице уметности.

Улога уметника из *Европе број два* своди се на ескапистички гест, затворен сам у себе, немоћан да изван себе на било шта делује. Јунак налази начин да овоме да своје тумачење: „...од глади не смемо никако да почнемо јер је исход увек исти. Свет и не може да буде другачији уколико не победи уметност. (...) Ништа не треба предузети, треба се понашати као да је рат против живота добијен, ту, у празној географији која је поклоњена као извињење због победе живота. Нема бољег света. Има само другог, тамо негде.“ (Деспотов 2004: 612)

Уметност не може да победи, одавно је победио живот, и сада се треба задовољити оним што се нуди: испражњени део света на којем се може слободно стварати, а да то нема никакав утицај на остатак света. Јунак тајно прижељкује публику, спектакл, комуникацију – али схвата да је та жеља не само јеретичка, већ и неостварљива. Једини доказ да свет ван граница симулиране Европе зна за њено постојање јесу бомбардери на њеном небу. Ова неочекивана публика, коју Андзи Кредла упорно трансформише у учеснике перформанса, парадоксално, представља једину могућност да се деловање уметника на том простору доживи као истински субверзивно. Јер умирање због метафоре једина је могућност истинске субверзије.

Стојећи на ободу најчуднијег од свих светова, Виктим схвата: „Крај света налази се тамо где се налази крај сопственог ума – вероватно нигде – радозналост прате бол и страх од смрти, као и, највероватније, сама смрт. Одакле ја почињем свој најзабавнији перформанс ходања по најколосалнијем перформансу? (Деспотов 2004: 540) Одлука да се отисне на крај сопственог ума на почетку романа доводи до јунаковог урлика на крају романа: урлика којим се коначно „излази из мозга“, јединственом методом чудне дружине перформера из копиране Европе, а колосални перформанс постаје изнуђени рај за одавно побеђене уметнике.

### 6.3. MEMORIЈАЛНА ДИСТОПИЈА У ДРВОДЕЉИ ИЗ НАБИСАЛА (1999)

У последњем, кратком Деспотовљевом роману, *Дрводеља из Набисала*, поново се успоставља специфичан однос према ванкњижевној стварности: у *Јесени сваког дрвета* тематизује се распад Источног блока, у *Европи број два* бежи се од балканског ратног разарања, а у последњем роману приповеда се о међународном бомбардовању земље потонуле у болесни меморијализам. Као да је Деспотов описао жалосну градацију унесређивања простора на ком живимо: распад социјализма, дивљање национализама, међусобни рат, бомбардовање од стране самозадовољног Запада, и коначно потонуће у патолошку, некрофилску меморијализацију целокупног живота: његово коначно окамењивање.<sup>80</sup>

Мото одабран да „отвори“ роман најбоље сведочи о позицији писца у односу на евентуалну ванкњижевну стварност. Аутор бира цитат Јосифа бен Матијаса, познатијег као Јосиф Флавије: „О најпроклетој граде, какву си велику несрећу доживао од Римљана када су дошли да те очисте од твоје унутрашње мржње?“ Јосиф Флавије, Јеврејин, свештеник јерусалимског храма, био је и велики романофил, личност подељена између љубави према свом народу и дивљења према цивилизацијски надмоћнијем Риму. Био је Веспасијанов роб, а након ослобођења, у знак захвалности према бившем господару, узео је његово име *Флавије*. Цитат на почетку Деспотовљевог романа пажљиво је одабран, као што је пажљиво потписан оригиналним, првобитним, јеврејским именом Јосифа Флавија: Јосиф бен Матијас. Ово сведочи о ауторској унутрашњој подељености: како одговорити на безумље својих ближњих? Следећи мото, којим се објашњава наслов романа, упознаје нас са значењем одреднице „абисал“, грчке речи која означава океански бездан, „који одликују апсолутна тама, висок притисак, стално ниска температура и необичан живи свет у којем нема зелених биљака“. Овај мртви бездан дистопијска је метафора Набисала.

У *Дрводељи из Набисала*, иза чијег се наслова крије алузија на дрводељу из Назарета – јер је и сам главни јунак нека врста дрводеље – Деспотов слика изоловано дистопијско друштво које је у свађи са целим развијеним светом, услед чега се тај свет одлучује на ратну кампању у виду бомбардовања. Тако овај роман почиње тамо где се претходни завршава: последња реченица *Европе број два* евоцира авионе који не

---

<sup>80</sup> У постјугословенском контексту нарочито видљиво у пројекту хипермеморијализације у Скопљу.

пролазе, него се изнад јунака заустављају на празном небу. Исти ти авиони донеће уништење заблуделим становницима Набисала.

Цивилизовани свет бомбардује Набисал јер је у њему онемогућена слобода вероисповести: вера у Бога је протерана и замењена радикализованим, гротескним култом предака, који се огледа у стварању верних копија – дрвених и других реплика покојних, бивших становника Набисала, којима се онда поклања дужна пажња, и који, временом, заузимају сав простор живима. Развој радње, који доводи до јунаковог покушаја бекства, откриће да је око Набисала подигнут невидљиви штит који онемогућује прелазак границе. Не објашњава се до краја да ли је штит технолошког или мистичног порекла: план набисалског диктатора или једноставно казна Бога ког овај не признаје.

Тако и овај роман слика један измештени свет, алтернативну реалност са специфичним друштвеним и културним одликама, са тоталитарном фигуром диктатора ком се сви покоравају. Ове очигледне топосе дистопијског жанра Деспотов функционализује на изузетно оригинални начин, користећи повремено сатирични поступак. За савременог читаоца, паралела са његовим светом могла је бити дубока и плодна: култ предака у роману комбинован је са истовременим прогонством Бога, и отуда тај култ постаје духовно испразан, нестваралачки, оличен у језивом реплицирању умрлих ликова којима се приписује одсутна духовна суштина. Он може метафорички представљати загушеност митологизованом историјом испражњеном од правог садржаја, која, симулирајући смисао, влада ауторовим и читаочевим друштвеним контекстом, вампирски се хранећи животом. Култ мртвих постаје важнији од свакодневног живота живих, који учествују у енергетски захтевном процесу опслуживања једне химере. Деспотов је, по свој прилици, тако видео робовање националним митологима свог времена.

Оригинални приступ топосима дистопијског жанра везан је изнова за виђење места уметности у описаној алтернативној реалности Набисала. Док су оба претходна романа испресецана објективацијом ставова о уметности, које изговарају различити ликови, страшно расправљајући и бавећи се најважнијом ствари на свету, у последњем роману упадљиво је одсуство тематизовања уметности на тај начин. Јунаци расправљају, али не више о уметности: дискусија се померила на терен религије. Штавише, роман отвара препирка главног јунака,

Себехлебског, са својом женом, Богославијом<sup>81</sup>, о Богу и смислу религије. Па ипак, уметност је у роману свеprisутна.

Пре свега, диктатор државице чије име упућује на амбис и која је „отворен гроб на крају света“, један је уметник, вајар симболичног имена Гоморајчек, које ће у политичке сврхе преиначити у *Проп*. Умео је да слаткоречиво „уметничка питања, као рукавицу, изврне у чврсте политичке одговоре“. (Деспотов 2004: 640) Он ће, пре свега, почети од уметничке чистке: иако је сам некад практиковао апстракцију, сада ће јавно напасти декадентну уметност: „Сувишно је рећи да су у декаденцију спадали сви апстрактни уметнички облици“. (Деспотов 2004: 640) Уместо њих, на улицама Набисала зацариће меморијална, репрезентативна уметност чији је циљ да представи сав живот прошлости. То значи економски просперитет за главног јунака, чији је посао да на посебној машини, која се пригодно назива „електронским Платоном“, унедоглед штанца ликове умрлих људи: њихове дрвене кипове за потребе нове гробљанске културе. Електронски Платон тако постаје машина за произвођење тоталне мимезе: на основу фотографије ствара се кип који треба да буде верна копија лика, а уметност остаје копија копије.

Први апсурд овог безумног копирања приказује се кроз лик шумара Џофрија, који упорно наручује скулптуре чланова своје породице, а потом и предака о којима не зна апсолутно ништа, стварајући на тај начин историју која нема никакво упориште у реалности, симулакрумску псеудоисторију. Садржај предачких живота симулира се увек на исти начин: „О осталима није знао ништа али су, упркос томе, сви мушки и женски преци уназад, ишчепркани из историје, носили жиг јединственог породичног духа па су, према томе, морали да изгледају исто. (...) Све гране са тог фантазмагоричног породичног стабла, крила синова, кћери и тако даље, биле су серијски клониране, без икаквих других детаља који их разликују од ујака, стричева и тетака“. (Деспотов 2004: 637) Кроз лик Џофрија слика се немогућа мисија апсолутизованог култа предака, који ће нас напослетку довести до библијских или биолошких прапочетака и наш свет, напуњен безименим ликовима мртвих – учинити потпуно немогућим за живот.

Када главни јунак, вајар Себехлебски, покушава да предочи својој муштерији да је немогуће направити скулптуре свих чланова стабла, покушавајући да му објасни колико је крвних сродника заправо по свој прилици до сада имао, Џофри ће одговорити: „То је ужасна математика

---

<sup>81</sup> Овде се нећемо бавити алегоријским потенцијалом имена јунака: *Себехлебски*, *Богославија*, *Аустрија*, *Фабула – Наш народ*, *Гоморајчек – Проп* и сл. Могуће је извести веома занимљива тумачења.

и ја нећу тиме да се бавим. Хоћу да одужим свој дуг“. (Деспотов 2004: 638) Међутим, управо ова „ужасна математика“ постаје доминантна културна парадигма у полуделом друштву у којем се сваки прошли живот, па чак и сваки аспект тог живота, брижљиво меморализује до тачке када више нема места за садашњи живот живих.

Због тог култа мртвих земље „хришћанске културе“ организују бомбардовање Набисала, посејавши отровну прашину од које људи оболевају. У осећању дуга има нечег сујеверног са једне, и потребе да се буде социјално прихваћен са друге стране – људи раде оно што се од њих у друштвеном смислу очекује, покоравајући се доминантном културном образцу, који ретки преиспитују. Тај образац носи један опасан преседан: бити мртав носи веће погодности него бити жив; свет мртвих има већи углед и у друштвеном смислу је постављен изнад света живих. Истовремено, из Набисала је, како ће се показати, немогуће физички отићи на други начин осим кроз смрт.

Тако се култ свеопште смрти шири кроз масовни тренд самоубиства: Деспотов поново варира овај мотив. Овога пута, грађани несрећне земље убијају се масовно, често непосредно пре сопственог самоубиства одузевши живот још неком: најчешће својим ближњима. Главни јунак умало страда од руке своје жене, која ће се непосредно после тога убити пред његовим очима. И овде је самоубиство ескапистички гест: у *Јесени сваког дрвета* источнблоковски уметници убијају се јер је дошао крај њиховог света; у *Европи број два* Европајакоски се убија да би потврдио вредност преданости животу уметности и да би напустио свет у којем је уметност изгубила сваки смисао.

У *Дрводељи из Набисала* грађани се убијају јер је то једини начин да оду из своје земље: „И не само то: да ли су те убице-самоубице, збуњени развојем политичких догађаја, можда чак пренеражени амбицијом мале земље да свет научи памети и покаже му оштре Давидове зубе, управо тим поступцима показивали да је лични живот дубоко испод површине светске игре, и да они у тој игри немају шта да траже; отискујући на замишљено платно судбине света своју беспомоћност и неважност, давали су својој личној судбини последњу важност, важност анархије и краја света у минијатури – јер краја света нема без краја једног човека, коначног затварања његових очију.“ (Деспотов 2004: 647)

Тако самоубиства Набисалаца постају и чин политичке побуне, у условима кад је свака друга немогућа. Њиховом земљом влада једна отуђена власт која спороводи своју идеолошку агенду везану за култ мртвих. Они који се на било који начин не слажу, бирају једини могући излаз за себе и своје ближње: истовремено парадоксално стајући на

страну онога против чега се боре, постајући кипови на набисалским гробљима и трговима. Самоубиство ипак, постаје једини чин побуне против жрвња историје, једина потврда личне слободе и могућности избегавања судбине коју одређују силе изван наше појединачне воље. Јунакова жена се убија зато што је њена афирмација вере у Бога неуспешна: понашање власти она доживљава као дубок духовни варваризам са којим се не може живети. Траума настала бомбардовањем, коју је пратила плућна болест од које се копни – само утврђује њену одлуку. По њеној смрти јунак на гробљу налази нову жену, која је у бомбардовању изгубила породицу и моћ нормалног говора, али којој недостају репродуктивни органи: једно јалово биће, зачето у култури у којој рађање нема никаквог смисла.

Лик нове жене носи још један значењски слој: јунак је налази на гробљу, међу статуама и одмах је доживљава као реинкарнацију своје умрле жене. Истовремено, њено чудно порекло сугерише пигмалионску творевину, јер у односу на њу, јунак – по вокацији на пола пута између дрводеље и вајара – себе неколико пута именује као Пигмалиона. Напослетку, на лекарском прегледу, биће му саопштено да њен телесни састав превазилази уобичајене физичке карактеристике: „Или је симболички значај скупа аномалија толико невероватан или је она дошла са друге планете. Мучи ме та материца. Ако нема у себи машину за рађање, онда није ни рођена. Да се није сама скинула пред рендгеном, помислио обих да је она статуа.“ (675) Симболички, ова необична јунакиња, чији се говор круни и опада и која не може нормално да комуницира, представља нову генерацију Набисалаца, можда ону последњу, јалову, која потиче из култа смрти па отуда и не може произвести никакав наредни живот.

Бомбардовање заувек мења видике јунаковог света: све куће у његовом крају бивају срушене до темеља. Наместо њих подиже се непрегледно гробље. Тако јунак живи у сред бизарног гробља, окружен стотинама кипова, бивајући у прилици да сведочи гротескним обичајима својих суграђана: „рушевине унедоглед учиниле су се неке као место безвредно за обнову живота, а погодно за гробље, а гробља, такође званично сматрана *баштама наше историје* била су такође места неке друге обнове живота (654) Друштвени живот Набисалаца тако се у потпуности сели на гробље: људи долазе на гробљанске пикнике, једу са киповима својих мртвих, учитељице изводе читаве разреде да се играју са киповима прерано умрлих вршњака, људи полно опште са киповима љубавника и супружника наочиглед свих, а кад гробље запусте обилазе га егзибиционисти који саблажњавају неме скулптуре мртвих суграђана. „Идеја да се свим мртвима у нашој земљи подигне споменик – а то ће, немојте сумњати, обузети цео свет – јесте она

величанствена идеја која ради на такту хармонизације историје са данашњим даном, смрти са животом, успомене са додиром“ – ова идеја постаје покретач свеколиког социјалног живота у Набисалу.

Иза свега, наравно, стоји идеологија – некрофилска политичка идеологија бившег уметника, диктатора Пропа, који има идеју апсолутне, тоталне меморијализације: „Ви очигледно нисте пажљиво слушали Пропа, Себехлебски. Обележиће се свеукупни живот на нашим просторима. У питању је најфинија Пропова политика сазнања да овај свет, нашу ханзу, на пример, чине сви, и живи и мртви, и то грађански-правно подједнако. Када се буде довршио програм меморијалног обележавања свих који су овде дисали – неко теже, неко лакше – а то ће успети уз помоћ старих архивских књига, путописа, дневника, албума фотографија, уџбеника историје и компјутера – земаљска правда ће бити на месту. По мени, било би исправно да и сви покојници односно њихови споменици добију личне карте. Равноправни су.“ Догађа се бизарна узнемирујућа смена, у којој се мртви не само изједначавају са живима, већ као бројнија популација почињу да делују на елементарне услове за живот: од заузимања простора до организације читаве економије око њихових потреба. Тако Набисал постаје „отворен гроб на крају света“.

Мотив просторног краја света, географски евоциран у *Европи број два*, добиће свој одјек и на крају последњег Деспотовљевог романа, када јунаци схвате да их невидљив ваздушни зид спречава да напусте земљу потонулу у патолошку хипермнезију. Главни јунак тада ће изговорити: „Крај света. Стигли смо на крај света“. Деспотов се овим још једном потврђује као писац временске и просторне границе: распад који је почео крајем социјализма, временским завршетком једног света, протегав се на покушај бекства на просторни крај света, оличен у сибирској Европи, да би се довршио у полуделом Набисалу, који постаје и просторна и временска метафора краја света.

Мотив реплике, симулације и замењеног света, којим се баве и претходна два романа, у *Дрводељи из Набисала* добија своје најекстремније облике: са гробаља су на улице изашли кипови бивших људи, потом бивших кућних љубимаца и потом (а Деспотов не би био Деспотов да ствари не изводи до краја, до експлозије нонсенса!) бивших ствари: „...све би то, можда, било и подношљиво, да званични Набисал није подржао идеју меморијализације општег живота и да се грађани, у својој распаљеној болећивости, нису присетили јапанских бонзаија, дрвећа живота, фикуса, мушкатли, лобелија, здраваца, рододендрона, јоргована, смокава под прозором; ја сам имао дуге и мало пријатне разговоре са оним особама које су желеле да овековече омиљене грамофонске плоче, јастуке, плишане меце, уметничке слике,



фотографије, љубавна писма – то нису била жива бића, али живот је, по схватању нашег народа, струјао кроз све предмете, чинећи их управо живим бићима“. (Деспотов 2004: 691) Не можемо се отети утиску да би ово могло да послужи као метафора садржаја виртуелног света друштвених мрежа на којима људи брижљиво документују све аспекте својих живота, сваку попијену шољицу кафе, сваку одгајену биљку, свако направљено јело, сваки корак детета или кућног љубимца, сваки драги предмет. Интернет постаје простор радикалне хипермнезије, у ком се таложу животи милиона људи, а Деспотов утврђује пророчки статус већине дистописта.

Сличан мотив замењеног света, затрпаног репликама бивших ствари, налазимо у познатој научно-фантастичној причи Филипа К. Дика *Pay for the Printer* (1956). У свету ратом опустошене будућности посебна ванземаљска раса за људе израђује копије ствари. Реплике су, међутим, краткотрајне и брзо се дезинтегришу. Кад остану и без тога, људи бивају приморани да изнова пронађу своје градитељске и стваралачке способности. Дикова прича тумачена је као критика бесловесног конзумеризма и масовне потрошње; истовремено, она представља узнемирујуће сведочанство живота у свету реплика и плагијата.

Државни апарат Набисала спроводи процес потпуне меморијализације историје. Није случајно да писац бира управо вајарску уметност да тај процес представи: вајарство је, као и архитектура, увек било најдржавнија уметност, а јавни споменици увек су одражавали политички тренутак. Још важније, у роману се продубљује ово вампирско оживљавање целокупне историје, управо у духу симулације. Једна од главних јунакиња, нова жена која се у роману именује као Аустрија, критикује, својим јединственим, деспотовљевски помереним језиком, медијску симулацију историје, и то чини у духу Бодријара и Џејмсона: „Компјутеари су оmozбедили симуланцију стварности, у којој ни највећи егзиперти не могу разкрију симуланцију“, (Деспотов 2004: 682) коментаришући даље вртоглави медијски симултананизам, који доводи до потпуне фалсификације историје: отуда ће бити могуће да поверујемо да су Совјети бацили атомску бомбу на Хирошиму, да су Берлински зид начинили Јапанци у малезијској џунгли, и да се Мао Цедунг брчкао у Мисисипију. „Вешта симуланција безбол може одузима и додаје личности, зграде и географис, дих замењује и приспаја, да прикачиње полиптичарима љубавнице и љубавнике, да у кадр чувеног заљупца Брежњива са Хонкером убаци, на пример, директоријума Ције.“ (Деспотов 2004: 682) А то ће значити, мудрује даље јунакиња Аустрија (коју Себехлебски назива „жена-Платон“!) да ће уметници моћи да искреирају историју по свом укусу.

Култ хистеричног меморијализма тако производи нове и нове скулптуре које приказују одговарајуће верзије званичне историје, док грађани финансирају кипове који отелотворују њихове личне историје. Некрофилска пракса постулира замену за живот, симулацију живота, која је највидљивија на набисалским гробљима, на којима се живи састају са мртвима да би са њиховим киповима разговарали, јели, па чак и полно општили. Јунак ствара кип своје умрле жене, којој сваке ноћи изнова објашњава зашто је то морао да учини: „Зато што сам исти као сви други који остану без живог меса, крви, покрета, топлог даха. Твој дрвени кип сада си ти, утешни осећај присуства, заувек заустављени покрет твог тела. Са тим могу да живим. Чисту успомену не бих могао да поднесем. Дрвена Богославија није плод ожалошћене маште. Дрвена Богославија је Богославија број два.“ (Деспотов 2004: 659)

Свет мртвих, окамењени свет кипова, постаје замена за свет живих, постаје „свет број два“. Празна љуштура, копија, реплика, плагијат, бескрајно уможавање свега: сваког појединачног створења и ствари; сумануто копирање које прелази у универзалну симулацију свеколике стварности, на чијим се ободима налази невидљив зид који само једно дете успева да пређе. Мотив детета које прелази границу подстиче амбиваленцију краја романа: да ли је непрелазни штит технолошког порекла, још једна замка режима, или Бог ипак интервенише и оне који су се одлучили да служе култу смрти – међу њима и главног јунака чији је посао прављење дрвених реплика мртвих – не пушта из некрофилске државе Набисал.

Мотив замењеног света у последњем Деспотовљевом роману бива доведен до крајњих граница. Свет замењен симулакрумским пројектом сибирске Европе, бива овде замењен бившим светом, или псеудобившим светом: умрли људи и ствари замењују живе људе и актуелне ствари; иначе несигурне успомене окамењују се у тврде непроменљиве облике, који симулирају живот. Бежећи на крај ове уклете државе, на њену непремостиву границу, јунаци наилазе на пуну и мртву фарму у чијем дворишту стоје кипови кокошака, као последњи траг некадашњег живота.

Мотив самоубиства, нарочито самоубиства уметника, тако драг Деспотову, није случајан. Пратећи унутрашњу логику његове непоновљиве нарације, схватамо да је то једина алтернатива, минимум слободног избора који јунацима остаје. У *Јесени сваког дрвета* избор се своди на слепо прихватање неаутентичности, инсценираности свеколиког живота, па и уметности; у *Европи број два* треба прихватити одсеченост од остатка света, и у њој жаловост произвођења уметности која више никоме није потребна, у *Дрводељи из Набисала* треба одабрати живот окружен каменим кокошкама. Самоубиство је код

Деспотова изнуђено решење. Уметност нема смисла ако није практиковање слободе; она нема смисла ако никоме није потребна, она је бесмислена ако производи мртве ствари, ако копира смрт. Три Деспотовљева последња романа тематизују уметност на неочекивано продубљен начин, испитујући границе аутентичности живота и стварања, постављајући изазовни домаћи задатак читаоцу.

## **7. ЗАВРШНИ ОСВРТ НА УТОПИЈУ И ДИСТОПИЈУ У СРПСКОЈ ПРОЗИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА**

Двадесети век утемељио је два велика утопијска наратива: источни, комунистички, и западни, капиталистички. Оба су претендовала на коначно достизање утопије и на стварање најбољег од свих могућих светова, и оба су, до краја века, успела да покажу своје мрачно дистопијско наличје. Тај период је, на глобалном плану, обележен непрестаном нуклеарном претњом, која је отпочела са крајем Другог светског рата, бацањем прве нуклеарне бомбе на Јапан, а само наизглед и накратко уминула крајем века, са распадом Источног блока. То, најстрашније од свих оружја познатих човеку, усмерило је даљи ток трке у наоружању, омогућило земљама капиталистичког Запада да наставе са својим неоколонијалним и интервенционистичким политикама, што је опет довело до тога да се, од симбола простора индивидуалних слобода, технолошког и научног прогреса, претворе у симбол незасито израбљивачке цивилизације. На другој страни, репресивни систем у земљама комунистичког Истока, окренут гушењу елементарних слобода, те бруталној интервенцији власти у све манифестације живота, са обесправљујућим праксама које врхуне у совјетским логорима – оклеветао је могућност политичког система који би обезбеђивао једнакост међу људима. Тако су темељно уништени и обезвређени позитивистички идеали деветнаестог века и затрta нада у оправданост било ког утопијског пројекта.

Током тог периода српска књижевност се развијала у контексту заједничке југословенске државе. Положај Југославије, између ова два утопијска пројекта, био је унеколико амбивалентан. Покушај да се образује социјализам са људским ликом, који ће баштинити најбоље од оба света, изградио је динамичан културни образац, по свој прилици јединствен у контексту Источног блока. Опијен вером у могућност стварања новог, југословенског идентитета, који ће обрисати дубоке историјске разлике и непријатељства међу заједницама које су ушле у састав заједничке државе, југословенски социјализам представљао је посебан, самосвојан утопијски пројекат. Његова се фундаментална мањкавост показала са рушењем Источног блока: утопијски сан са почетка брутално је удављен у дистопији трагичног краја Југославије.

Утопијско-дистопијски тематски и мотивски комплекс у српској књижевности, којим се она приближила жанру у светским оквирима, развијао се између ове две ободне тачке: рађања и развоја југословенског социјализма и његовог коначног уништења. Тај развој амблематично почиње личношћу и делом књижевника који је сопствени живот уградио у темеље југословенске утопије: Ђорђа Јовановића (1909-1943). Овај

предратни левичар, представник најправовернијег крила покрета социјалне литературе између два рата, књижевни идеолог и полемичар, погинуће у партизанском одреду, за идеју новог света правде и једнакости. Непосредно пре тога, скривајући се од Гестапоа у окупираном Београду, написаће једно од најнеобичнијих дела у својој генерацији.

Роман *Плати на носи* (1948), сатирична идеолошка критика капитализма, израшће у узнемирујућу дистопијску слику света у ком су све манифестације живота комодификоване, претворене у робу, а свет се претворио у испразно друштво спектакла. Све то Јовановић ће прожети за своје време необичним и узбудљивим метанаративним стратегијама које заслужују поновно читање и упућују на знатно касније књижевне токове. У српску књижевност Јовановић ће на велика врата увести биоетичку проблематику, која се начелно развијала у контексту научно-фантастичног и утопијско-дистопијског жанра. Темељно разумевање да поигравање хуманим биолошким датостима може радикализовати неједнакост међу људима, биће након Јовановића додирнуто и у другим делима српске књижевности.

Овај расни сатиричар биће идеолошки канонизован након Другог светског рата, заједно са другим књижевницима који су животе дали за југословенску утопију. Ипак, за његову слободну мисао у тој утопији неће бити места: Јовановићева сатира биће намерно потиснута у годинама у којима је сатирична књижевна пракса сматрана идеолошки и политички недопустивом и непожељном. Тако ће се репресивни систем Краљевине Југославије, који је Ђорђа Јовановића као комунисту хапсио и затварао, неочекивано продужити у пројекат врлог новог социјалистичког друштва, које је са сујеверним опрезом ућуткивало критичке гласове.

Ова пракса одузимања права на слободно уметничко изражавање одјекнуће у следећем делу које је овде узето у разматрање: *Проналаску Атханатика* (1957) Владана Деснице (1905-1967). Као књижевник који није био „на линији“ и није показивао адекватну спремност за стварање у складу са прописаним идеолошким нормама, Десница се после рата, у својим стваралачки најзначајнијим годинама, нашао на удару културних комесара, којима се супростављао више уметничким гестом него стварном живом полемиком, за коју је бивао доследно онемогућаван.

*Проналазак Атханатика*, проза која је ушла и у састав најчувенијег Десничиног романа, *Прољећа Ивана Галеба*, да би у проширеном облику била објављена тек након пишчеве смрти, представља једини истински антиутопијски наратив у контексту наше прозе друге половине двадесетог века. У њему Десница темељно подрива могућност озбиљног заснивања књижевног утопијског пројекта, критикује домен у коме се оваква књижевност на првом месту ствара – домен научне фантастике –

као неутемељен и произвољан, уметнички безвредан и егзистенцијално промашен. Усређитељски пројекти утописта свих врста сагледавају се у том контексту као штетна, тоталитарна пракса, која онемогућава природан развој и представља упадицу у ход историје, мрвећи малог човека и одузимајући му слободу избора. Овде се биоетичка проблематика потезе у контексту проблема неједнакости међу људима, само што та неједнакост више није класна, већ егзистенцијална – она у праву на живот. Бавећи се вечним егзистенцијалним питањима и указујући на мањкавост сваког утопијског мишљења, Десница далековидо опажа пукотину у југословенској утопији.

Оно што се код Десница отвара као пукотина, код Ериха Коша (1913-2010), писца са других идеолошких позиција, додатно се продубљује. Кошева беспрекорна биографија предратног комунисте и партизанског борца није отупила његов критички апарат. Из Кошевог романа *Снег и лед* (1961) избија разочарење у реализацију утопијског пројекта југословенског социјализма. Анализирајући друштвене мане и слабости у својим претходним делима, у овом роману Кош одлази даље и ствара апокалиптични хоризонт новог леденог доба на који, у контексту хладноратовске атмосфере, осуђује и друштво ком припада и цео свет.

Фокус Кошеве критике је, парадоксално, исти као и код Јовановића: обојица сликају свет огрезао у социјалној неједнакости и неправди, само што је код првог то америчко друштво спектакла, а код другог југословенско друштво спектакла, код првог је на делу критика капитализма, код другог критика социјализма. У оба случаја наратив се посредује перспективом масовних медија који су средство у рукама привилегованих елита. Кошев роман најављује пропаст југословенског утопијског пројекта: он ту пропаст, пре свега, види у темељном хибрису неједнакости. Уколико и социјалистичка друштва афирмишу значајно социјално раслојавање, губи се њихова специфична разлика у односу на капиталистички систем и њихова се пропаст као последица сама намеће. Кош остаје разочарани пророк краја утопије у коју је истински веровао, за коју се залагао и која је представљала идеолошки и културни видокуруг његовог света. Чини то почетком шездесетих, пре догађаја из 1968, који ће најавити дезинтегришуће тенденције у Југославији.

На самом прагу осамдесетих јавља се Иван Ивањи (1929) са необичном критичком утопијом *На крају остаје реч* (1980). Књижевним практиковањем критичке утопије српска књижевност се у Ивањијевом делу приближава трендовима светског тока: она то чини и тематиком, која се измешта у далеку будућност човечанства. Ивањијева преокупација је глобална, фокусирана на судбину човечанства из које се југословенски контекст у потпуности изгубио. Тиме Ивањи најављује

будуће романе Борислава Пекића, који се такође окренуо општечовечанској проблематици у свом антрополошком трокњижу. Ивањи задржава биоетичку константу видљиву код Јовановића и Деснице. И његов уређени свет будућности критикује се са становишта темељне неједнакости између људи и њихових вештачки створених парњака, вељуди, који се одгајају као резерве органа.

Најснажнија алузија на југословенски социјализам могла би се у Ивањијевом делу тражити у његовом тематизовању темељног друтвеног консензуса оличеног у завету ћутања. Ивањијево друштво будућности ћути о фундаменталном греху сопственог света, баш као што су људи прошлих времена ћутали док се поред њих одвијао пројекат Холокауста. И југословенско друштво било је засновано на кодексу ћутања, у ком се непријатне истине и дезинтегришући елементи непрекидно заобилазе и за које нико није спреман преузети одговорност. Ивањијев роман слика нову револуцију: у оквирности једне начелно успешне утопије отвара се нови утопијски хоризонт, нови правац обликовања друштва. У оквиру југословенског социјализма постојала је потреба за оваквим реформаторским пројектом који никада није истински предузет. Ово оклевање довело је до коначног распада земље о којој се маштало над пепелом Другог светског рата и револуције.

Најважнији, темељни утопијско-дистопијски пројекат у систему српске књижевности, креирао је Борислав Пекић (1930-1992). Својим антрополошким трокњижем који чине *Беснило* (1983), *1999* (1984), и *Атлантида* (1988), Пекић је српску књижевност увео у врх светског жанровског канона. Поигравајући се у *Беснилу* конвенцијама романа о вирусу убици, биотрилера – Пекић је исписао узбудљиву критику западне цивилизацијске парадигме чији цивилизаторски напори не признају свет других и другачијих, угрожавају природу и човека доводе до рубних простора хуманог идентитета, да би у каснијим делима увео постхуманистичку перспективу, у којој се људско биће мења на нивоу генетике и трагичног срастања са технологијом. Границе човека, дезинтегрисане у *Беснилу*, губе се у андронидима из *1999* и *Атлантиде*.

Од својих претходника, Пекић баштини биоетичку проблематику, највише изражену у *Беснилу*. Пекићев наратив се измешта из југословенског и балканског контекста и помера у западне центре моћи: Велику Британију и Сједињене Америчке Државе, деконструишући мит о прогресивној западној цивилизацији. Она се у Пекићевим романима слика у оквиру материјалистичке, машинске парадигме. Овим гестом Пекићево дело најављује глобализацијске тенденције које ће пратити пад Источног блока утичући на укидање разлика између два света: нови цивилизацијски центар постаће Запад, који ће своју машинску парадигму проширити на читав свет.

Пекић остаје доследни антрополошки песимиста, који људска бића доживљава као темељно погрешна, због њихове вечне склоности ка перпетуалној митологизацији историје, која онемогућава суочавање са основним проблемима човековог цивилизацијског пројекта. Те проблеме Пекић везује за бирање цивилизацијског пута који подразумева материјалистички развој и занемаривање духовних страна човековог бића. Духовне аспекте хуманитета Пекић везује за развој у хармонији са природом, а рат против природе схвата као један од човекових темељних хибриса.

Пекићеви људи и роботи представљају глобалну метафору света у коме живимо, у коме само неколицина претендује на истинску људскост, оличену у духовности. Већи део човечанства већ је одавно машинизован, претворен у функцију у једном мртвом механичком систему који човеку нема шта да понуди. Тематизујући један од кључних топоса жанра: рат људи и машина, побуну интелегентних машина против човека, Пекић поставља темељна питања човекове егзистенције у цивилизацијском контексту, читљива и приступачна из угла било које постојеће културе у савременом свету. Отуда Пекићево дело плени својим универзалним карактером и представља најзначајнији допринос српске књижевности светском научно-фантастичном и достопијском канону.

Пекићево човечанство доживљава поновљене апокалипсе, у свету над којим лебди сенка нуклеарне претње. Исток и Запад постају тако два супростављена дистопијска концепта, оличена у тастеру којим је могуће започети нуклеарни холокауст. У том контексту, сумрак југословенске утопије више не изгледа важан: Пекић се окреће човечанству и темељним питањима његовог опстанка и планетарне будућности: уништењем екосистема, поигравањем биоинжињерингом, развојем вештачке интелигенције и нуклераном претњом.

Елегију социјалистичке утопије исписује зато Војислав Деспотов (1950-2000), тематизујући, у постмодернистичком кључу, проблем аутентичности човека и његовог окружења на крају двадесетог века. Писац са неоавангардним коренима, Деспотов се окреће питањима смисла уметности на крају века који сведочи дезинтегришућим тенденцијама краја реалности. Сасвим у складу са својом поетиком, Деспотов се фокусира на проблеме симулације и симулакрума и доследно кроз своја три последња романа гради мотив замењеног света. У *Јесени сваког дрвета* (1997), роману који представља опроштај од социјалистичке утопије и слика замену њених културних образаца западњачким симулакрумима, Деспотов уводи ликове уметника који губе смисао стварања јер нестаје центар у односу на који су могли заузимати положај одабране маргине.



Децентрираност света која настаје распадом Источног блока доводи до крвавог распада југословенске социјалистичке утопије, чему се Деспотов враћа у *Европи број два* (1998), сликајући уметника који у гесту радикалног ескапизма напушта простор зараћеног Балкана и одлази у утопијску уметничку комуно реплике Европе у далеком Сибиру. Тако се уметничка енклава смешта на крајњи исток Истока: у пространства Сибира у којима је робовским радом изграђена полудовршена копија читавог континента, као прилика за нови почетак, за радикалну уметничку интервенцију у којој ће бити створен нови свет вреднији постојања. Субверзија коју би таква, утопијска уметничка пракса, требало да представља, троши се у испразној изолацији једног утопијског пројекта који је изгубио сваки истински контакт са светом па отуда не може ни најмање да га промени.

Распад Југославије се алегоријски слика и у наредном роману *Дрводеља из Набисала* (1999) у коме Деспотов приказује дистопијско тоталитарно друштво у ком званична државна доктрина, окренута радикалном култу предака, захтева реплицирање одраза умрлих грађана. Тако реплике бивших људи, а потом и бивших ствари, преплављују простор Набисала не остављајући живима место за живот и уводећи читаво друштво у пројекат тоталне хипермнезије, и један некрофилски, бизарни култ предака који напослетку условљава бомбардовање Набисала од стране земаља који такву политику и идеологију не одобравају. У овој оригиналној слици наслућујемо одјек доминације националистичких митологема окренутих предачким култовима националних историја, које су представљале идеолошки хоризонт распада Југославије.

Војислав Деспотов умро је изненада, представљајући свој последњи роман, почетком 2000. Неколико месеци раније, у години која је представљала крај двадесетог века, па отуда била привилегована у оквиру различитих апокалиптичних сценарија, те ју је и Пекић ставио у наслов своје књиге, бомбардери које је Деспотов у својој дистопији замислио над имагинарним Набисалом, кренули су пут остатака некадашње југословенске утопије, носећи смртоносни товар. Био је то још један доказ да књижевност иде укорак са животом и да нема те дистопијске визије која није у реалности остварива.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић, Дејан; Јовић, Бојан. ур. 2007. *Словенска научна фантастика: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Алексић, Милан. 2004. „Научна фантастика и *Беснило* Борислава Пекића“. У: *Повеља*. Год. 34, бр. 2, стр. 138-152.
- Алексић, Милан. 2006. „Антички митови и Библија као подтекст ‘Беснила’“. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 17, бр. 79, стр. 110-114.
- Ахметагић, Јасмина. 2001. *Антички мит у прози Борислава Пекића*. Београд: Књижевна реч.
- Ахметагић, Јасмина. 2006. *Антропонеја: библијски подтекст у Пекићевој прози*. Београд: Драслар партнер.
- Бакић, Илија. 2007. „Како је пропала научна фантастика“. У: *Градина*. Год. 43, бр. 19, стр. 86-92.
- Бакић, Илија. 2008. „Читање научне фантастике“. У: *Mons Aureus*. Бр. 20, стр. 73-82.
- Батуран, Радомир. 1986. „Антрополошко-метафизичка оријентација паралитералног романа *Беснило* Борислава Пекића. *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* Год. 21, бр. 3, стр. 44-52.
- Блох, Ернст. 1977. *Природно право и људско достојанство*, Београд: Комунист.
- Блох, Ернст. 1982. *Дух утопије*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Блох, Ернст. 1986. *Опроштај од утопије?*. Београд: Комунист.
- Бодријар, Жан. 1991. *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови.
- Божовић, Гојко, прир. 2005. *Књижевност Војислава Деспотова, зборник радова*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“.
- Бојић, Горан. 1989. „Научна фантастика 60-тих и 70-тих година“. У: *Савременик*. Год. 35, св. 11/12, стр. 562-570.

Бошковић, Драгана. 2010. „Фантастика у роману *Беснило* Борислава Пекића“. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, Год. 20, бр. 96, стр. 69-78.

Вилијамс, Рејмонд. 1985. „Утопија и научна фантастика“. У: *Трећи програм*, Бр.65, стр. 169-185.

Владушић, Слободан. 2002. „Пекићева апотека: мотив виђења у Пекићевој антрополошкој трилогији“. *Летопис Матице српске*, Год. 178, књ. 469, св. 4. ст. 534-551.

Вукићевић-Јанковић, Весна. 2013. „*Атлантида* као Пекићев антрополошки епос“. *Studi Slavistici* X, стр. 193-203. Доступно на: <http://www.fupress.net/index.php/ss/issue/view/1022>

Вуковић, Ново. 2000. „Атлантида у контексту Пекићеве митолошке семантике“. *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења (1930-2000)*. Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 63-70.

Вучковић, Радован. 2013. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник.

Гламочек, Саша. 1999. „Аутопоетички кључеви *Атлантиде* Борислава Пекића“. *Кривови: билтен за културу и уметност*, Год. 13, бр. 44/46, стр. 87-90.

Глигорић, Велибор, прир. 1960. *Време и савест – зборник есеја и критика писаца бораца и револуционара*. Београд: Култура.

Глигорић, Велибор. 1962. „Предговор Изабраним страницама Ђорђа Јовановића“, у: Поповић, Јован; Јовановић, Ђорђе. *Изабране странице, Српска књижевност у сто књига*. Нови Сад: Матица српска; Београд: СКЗ.

Дебор, Ги. 1967. *Друштво спектакла*. Превео и приредио Алекса Голијанин, 2003 (2012, 2017). Доступно на: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>

Делез, Жил . 2000. „ Платон и симулакрум “. Часопис *Реч*. Бр. 58.4, са француског превео Бранко Ромчевић, стр. 193-211,

Делић, Јован. 2007. „Чезња за бесмртношћу и негативна утопија“. У: *Књижевно дело Владана Деснице – зборник радова поводом стогодишњице рођења*. Београд: Библиотека града Београда, стр. 11-34.

Демић, Мирко. 2007. „Полемичност Владана Деснице“. У: *Књижевно дело Владана Деснице – зборник радова поводом стогодишњице рођења*. Београд: Библиотека града Београда.

Десница, Владан, 2001. *Прогутане полемике*, Београд: Стубови културе.

Десница, Владан. 2006. *Проналазак Атханатика*. Загреб: ВБЗ.

Деспотов, Војислав. 2004. „Јесен сваког дрвета“, „Европа број два“, „Дрводеља из Набисала“ у: *Романи Војислава Деспотова*, прир. Божовић, Гојко. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин“.

Долежел, Љубомир. 2008. *Хетерокосмика: фикција и могући светови*. Београд: Службени гласник.

Домановић, Радоје. 1980. *Страдија*. Београд: Словољубве.

Ђерговић Јоксимовић, Зорица. 2009. *Утопија: алтернативна историја*. Београд: Геопоетика.

Ђерговић Јоксимовић, Зорица. 2010. „Пекићева Енглеска: примери апропријације у роману *Беснило*“. *Годишњак Филозофског факултета*, Књ. 35, св. 2, стр. 131-139.

Ђерговић Јоксимовић, Зорица. 2011. „Пекићева Енглеска: Сабрана писма из туђине“. У: *Књижевна историја*. Год. 43, бр. 143/144. стр. 199-213.

Ђерговић Јоксимовић, Зорица. 2011. „Тело под опсадом: *Беснило* Борислава Пекића“. У *Тело у словенској футурофантастици*, зборник радова, уредио Ајдачић, Зоран. Београд: SlovoSlavia, стр. 181-198.

Ђорђевић, Иван. 2009. *Антропологија научне фантастике: традиција у жанровској књижевности*. Београд: САНУ, Етнографски институт.

Ђорђевић, Љубица. 1966. „О поетици југословенске социјалне литературе“ У: Велмар Јанковић, Светлана, прир. *Књижевност између два рата*, књ. 2. Београд: Нолит.

Ђукић, Срђан, 2012. *Српска научна фантастика у периоду 1969 – 1990*. Зборник радова конференције “Развој астрономије код Срба VII”. Београд: Астрономско друштво “Руђер Бошковић”.

Егерић, Мирослав. 1975. *Реч у времену: књижевно и критичко дело Ђорђа Јовановића*. Врњачка Бања: Замак културе.

Живковић, Зоран, 2010. *Енциклопедија научне фантастике*. Смедерево: Хеликс.

Живковић, Зоран. 1984. *Најбоље светске СФ приче*. Београд: Просвета.

Живковић, Зоран. 1985. *Најбоље светске СФ приче*. Београд: Просвета.

Живковић, Зоран. 1990. *Енциклопедија научне фантастике*. Београд: Просвета.

Жикић, Бојан, ур. 2010. *Наш свет, други светови: антропологија, научна фантастика и културни идентитети*. Београд: Српски генеалогски центар; Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета.

Зорић, Павле. 1962. *Моралистичке преокупације Ериха Коша. Критички есеји*, Титоград: Графички завод.

Ивановић, Радомир. 1997. „Синкретизам мита, фантастике и реалистике или трагање за изгубљеним светом: поетолошко и генелошко одређење Пекићеве *Атлантиде*“. *Поља*: месечник за уметност и културу. Год. 42, Бр. 403/404, стр. 14-18.

Ивањи, Иван. 1980. *На крају остаје реч*. Београд: Југославија.

Илић, Драгутин. 1988. *После милијон година; Секунд вечности*. Београд: НБС.

Јаковљевић, Милена. 2011. „Историја као плурализам перспектива у роману *Атлантида* Борислава Пекића“. *Повеља*, Год. 41, Бр. 2, стр. 10-117.

Јакуповић, Есад. 1970. „Свет научне фантастике“. У *Космоплов: магазин за космонаутику и научну фантастику*, Год 2. бр. 15.

Јовановић, Ђорђе. 1948. *Плати, на носи*. Београд: Просвета.

Јовановић, Ђорђе. 1949. *Студије и критике*. Београд: Просвета.

Јовановић, Ђорђе. 1951. *Против обмана*. Београд: Просвета.

Јовић, Бојан. 2006. *Рађање жанра: почеци српске научно-фантастичне књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Јовић, Бојан. 2007. „Лек за смрт – смрт као лек (о Празнику бесмртности А. А. Богданова и ‘Athanatiku’ В. Деснице). У: *Словенска научна фантастика*, Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 7-28.

Јовић, Бојан. 2009. *Дарко Сувин, први пут међу Србима*. Приказ књиге: Дарко Сувин: *Научна фантастика, спознаја слобода*. У: *Књижевна историја*. Год. 41, бр. 137/138. стр. 533-536.

Јовић, Бојан. 2009. „Неки извори Пекићевих роботских антропопеја“. Зборник *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, стр. 485-495.

Јовић, Бојан. 2011. „Др Менгеле среће Франкенштајна – о неким аспектима медицинске антиутопије у роману Ивана Ивањија *На крају остаје реч*“. У зборнику *Тело у словенској футурафантастици*, уредио Ајдачић, Зоран, Београд: СловоСлавиа, стр. 73-91.

Кољевић, Светозар. 2012. „О сусретима различитих култура - 'Интернационална тема' у савременој српској књижевности“. *Летопис Матице српске*, год. 188. књ. 489, св. 4-5.

Комарчић, Лазар. 1902. *Једна угашена звезда*. Београд: Д. Димитријевић.

Кош Ерих. 1985. *Сатира и сатиричари*. Београд: Просвета.

Кош, Ерих. 1983. *Снег и лед*. у *Изабрана прозна дела Ериха Коша*. Београд: Просвета; Народна књига; БИГЗ; Нови Сад: Матица српска; Љубљана: Младинска књига.

Кош, Ерих. 1996. *Одломци, сећања, писци 2*. Београд: ИП Просвета.

Лазаревић Ди Ђасото, Персида. 2004. „Жанровска неизвесност *Атлантиде* Борислава Пекића“. Научни састанак слависта у Вукове дане. 33/2. Београд: Међународни славистични центар, стр. 247-263.

Лазич, Небојша. 2002. „Роман *Атлантида*: детекција једног мита“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 50, св. 3. стр. 465-474.

Ле Гуин, Урсула. 1995. „О нечитању научне фантастике“ у: *Рибар унутрашњег мора*. Поларис, Београд, 1995.

Лем, Станислав. 1976. „Научна фантастика, аксиологија, критика“, у *Научна фантастика – зборник теоријских радова*. Београд: БИГЗ.

Лојаница, Марија В. 2011. „Хитроу синдром као метафора лиминалности у роману *Беснило* Борислава Пекића“, зборник радова *Друштвене кризе и (српска) књижевност и култура*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 126 -138.

Лукић, Јасмина. 2001. *Метапроза, читање жанра: Борислав Пекић и постмодерна поетика*. Београд: Стубови културе.

Лукић, Света. 1977. „Критичари из покрета социјалне литературе“. У: *Критичари из покрета социјалне литературе – изабрани критички радови*. Нови сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.

Мамфорд, Луис. 1986. *Мит о машини - техника и развој човјека*. Загреб: Графички завод Хрватске.

Мамфорд, Луис. 2006. *Град у историји*. Београд: Book Marso.

Мамфорд, Луис. 2009. *Прича о утопијама*. Чачак: Градац.

Мамфорд, Луис. 2009. *Техника и цивилизација*. Нови Сад: Медитеран.

Манић, Александар. 2007. „Научна фантастика - књижевност горњег или доњег царства ?“. *Градина*. Бр. 19. Тема броја: Фантастика, стр. 235-244.

Марковић, Светозар. 1972. *Србија на истоку*. Ниш: Издавачка установа Градина.

Матвејевић, Предраг. 1977. *Књижевност и њезина друштвена функција – од књижевне тенденције до сукоба на љевици*. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов“.

Матијевић Ивана. 2010. „*Беснило* - жанровско читање мита“. *Анали Борислава Пекића*. Бр. 7, стр. 67-81.

Матијевић, Ивана. 2010. „*Беснило* - жанровско читање мита“. *Анали Борислава Пекића*, Бр. 7, стр. 67-81.

Миловановић, Миодраг. 2016. *Српска научна фантастика*. Београд: Еверест медиа.

Милошевић, Никола. 1984. „Борислав Пекић и његова ‘митомахија‘“. У: *Одабрана дела Борислава Пекића*. Београд: Партизанска књига, стр. 3-36.

Небојша Лазећ. 2004. „Роман *Беснило*: иницијација у апокалиптичку садашњост“. У: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 52, св. 1, стр. 133-157.

Негришорац, Иван 2000. „Случај надмоћности игре“. У *Војислав Деспотов: успомена на дуго сећање*, зборник радова, приредио Пантић, Михајло. Нови Сад: Центар за политичко образовање, стр. 111-130.

Немец. Крешимир. 2006. „*Проналазак Атханатика* – између утопије и дистопије“, у: Десница, Владан, *Проналазак Атханатика*. Загреб: ВБЗ, Графички завод Хрватске, стр. 81-94.

Орвел, Џорџ. 2004. *1984*. Београд: Либрето.

Павковић, Васа. 2000. „Модемом против гуслара“. У: Војислав Деспотов: успомена на дуго сећање, зборник радова, приредио Михајло Пантић, Нови Сад: Центар за политичко образовање; Сопот: Артпринт.

Палавестра, Прегдраг. 1991. *Књижевност - критика идеологије*. Београд: Српска књижевна задруга.

Палавестра, Предраг. 1972. *Послератна српска књижевност 1945 - 1970*. Београд: Просвета.

Палавестра, Предраг. 1983. „Приповедачка проза и романи Ериха Коша“, у *Изабрана прозна дела Ериха Коша*. Београд: Просвета; Народна књига; БИГЗ. Нови Сад: Матица српска; Љубљана: Младинска књига, стр. 309-344.

Пантић, Михајло, прир. 2000. *Војислав Деспотов: успомена на дуго сећање*. Зборник радова. Нови Сад: Центар за политичко образовање.

Пекић, Борислав. 2001. *1999*. Београд: Нолит.

Пекић, Борислав. 2004. *Беснило*. Београд: Новости.

Пекић, Борислав. 2011. *Атлантида*. Београд: Лагуна.

Пекић, Борислав. 2006. *Роботи и сабласти: избор из необјављених драма*. Нови Сад: Соларис.

Пекић, Борислав. 1993. *Време речи*. Београд: БИГЗ, СКЗ.

Пекић, Борислав. 1996. *Рађање Атлантиде*. Београд: БИГЗ.



Пекић, Борислав. 1996. *Скинуто са траке: дневничке забелешке и размишљања 1954-1983*. Београд: Народна књига – Алфа.

Пекић, Борислав. 2014. *Тамо где лозе плачу: есеји, дневници*. Београд: Службени гласник.

Перић, Весна. 2007. „Крај хуманизма у анти-утопијској трилогији *Беснило, Атлантида* и 1999 Борислава Пекића“. *Улазница: часопис за културу, уметност и друштвена питања*, Зрењанин. Год 40. Бр. 208, стр. 59-80.

Перишић, Игор. 2012. „Нацрт за епистемолошко схватање појма утопије“. *Књижевна историја*. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 489-506.

Перковић, Снежана. 2008. Приговори будућности: претпоставке о научно-технолошком развоју у савременом научно-фантастичном филму. стр. 179-191 стр. 145-152.

Петровић, Лена. 2004. „Човек као Андроид или човек као Арноид: Програм, слобода и смрт у Пекићевим антрополошким романима“ *Годишњак за англистику*, Год. 1, бр. 1, стр. 5-22.

Петровић, Новица. 2011. *Човек и космос у делу Артура Кларка и Станислава Лема*. Београд: Конрас.

Пешић, Петра. 2013. „Језик у антиутопији“. У: *Philologia Mediana*. Год. V, бр. 5, Филозофски факултет Универзитета у Нишу. стр. 347-354.

Пијановић, Петар. 1991. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета, Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих.

Пијановић, Петар; Јерков, Александар, ур. 2009. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Београд: Службени гласник; Институт за књижевност и уметност.

Поповић, Јован. 1948. „Напомена о писцу и књизи“. У: Јовановић, Ђорђе. *Плати, па носи*. Београд: Просвета.

Поповић, Јован; Јовановић, Ђорђе. 1962. *Изабране странице, Српска књижевност у сто књига*. Нови Сад: Матица српска; Београд: СКЗ.

Радин, Ана. 1986. „Фабулно активни и фабулно пасивни наративни слојеви у Пекићевом *Беснилу*“. *Градина*. Год. 21. Бр. 3, 60–67.

Радић, Радивој. 2008. „Књижевност и псеудоисторија: Борислав Пекић“. *Анали Борислава Пекића*, бр. 4, стр. 148-156.

Радуловић, Милан. 1985. „Антијунак нашег доба“. У *Историјска свест и естетске утопије*. Београд: Истраживачко-издавачки центар ССО Србије.

Радуловић, Милан. 2002. *Модернитет и традиција: (по)етика српског романа друге половине 20. Века*. Београд: Хришћанска мисао; Хиландарски фонд; Институт за књижевност и уметност; Ваљево: Задужбина "Николај Велимировић и Јустин Поповић"; Србиње: Духовна академија "Свети Василије Острошки"

Сиоран, Емил. 1990. *Истина и утопија*. Никшић: Универзитетска ријеч.

Слапшак, Светлана. 1986. *Опит са временом: "1999" Борислава Пекића*, Градина, год. 21, бр. 3.

Стојадиновић, Драгољуб. 1985. „Пекићева антиутопија“. У *Књижевност*, св. 5-6, стр. 960-966.

Стојановић, Милена. 2004. *Књижевни врт Борислава Пекића: цитатност и интертекстуалност у негативним утопијама*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Панчево: Мали Немо.

Сувин, Дарко. 2009. *Научна фантастика, спознаја, слобода*. Београд: СловоСлавиа.

Тартаља, Иво. 1989. *Београд XXI века: из старих утопија и антиутопија*. Београд: Српска књижевна задруга.

Филиповић, Андрија. 2016. „Онтополитике ахуманог: од (проширеног поља) људског до оног после човека“. *Култура*, Бр. 152, стр. 10-25.

Финци, Ели. 1951. „Критичко дело Ђорђа Јовановића.“ У: Јовановић, Ђорђе. *Против обмана*. Београд: Просвета

Фрај, Н. 1975. „Врсте књижевних утопија“. *Дело*, бр. 11/12, стр. 1577-1591.

Цвијетић, Маја. 2007. *Пекићев Орвел – оглед о блискости*. Београд: Плато.

Џејмсон, Фредерик. 1984. *Политичко несвесно - приповедање као друштвено-симболични чин*. Београд: Рад.

Џејмсон, Фредерик. 1985. „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“. У *Трећи програм*, бр. 64, стр. 181-228.

Џејмсон, Фредерик. 1995. *Постмодернизам у касном капитализму*, Београд: Арт прес.

Abbott, Philip. 2010. „Should utopians have perfect bodies?”. *Futures*, Vol. 42, Issue 8. Elsevier Science Ltd. pp. 874–881.

Aguirre, Peio. 2011. „Semiotic Ghosts: Science Fiction and Historicism”. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Vol. 28. University of Chicago Press on behalf of Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, pp. 124-134.

Albertini, Bill. 2008. „Contagion and the Necessary Accident”. *Discourse*, Vol. 30, No. 3, Special Issue: Cinema and Accident. Wayne State University Press, pp. 443-467.

Albertini, Bill. 2009. „Review: Epidemic Stories”. *Contemporary Literature*, Vol. 50, No. 2. University of Wisconsin Press, pp. 424-435.

Alsayyad, Nezar. 2000. „The Cinematic City: Between Modernist Utopia and Postmodernist Dystopia ”. *Built Environment (1978-)* Vol. 26, No. 4, Cinema and the City. Alexandrine Press, pp. 268-281.

Angenot, Marc. 1979. „The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, Vol. 17, No. 6, pp. 9- 19.

Baccolini, Raffaella. 2004. „The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction”. *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium. Modern Language Association, pp. 518-521.

Badmington, Neil. 2003. „Theorizing Posthumanism”. *Cultural Critique* No. 53, Posthumanism. University of Minnesota Press, pp. 10-27.

Baeten, Guy. 2002. „Western Utopianism/Dystopianism and the Political Mediocrity of Critical Urban Research”. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Vol. 84, No. 3/4, Special Issue: The Dialectics of Utopia and Dystopia. Blackwell Publishing on behalf of the Swedish Society for Anthropology and Geography, pp. 143-152.

Baldry, H. C. 1952. „Who Invented the Golden Age?”. *The Classical Quarterly*, Vol. 2, No. ½. Cambridge University Press on behalf of Classical Association, pp. 83-92.

Battaglia, Debora. 2001. „Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film”. *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 3. University of Chicago Press, pp. 493-514.

Baudrillard, Jean; Evans, Arthur B. 1991. „Simulacra and Science Fiction (Simulacres et science-fiction)”. *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 3, Science Fiction and Postmodernism, pp. 309-313.

Bell, Frances; Fletcher, Gordon; Greenhill, Anita; Griffiths, Marie; McLean, Rachel. 2013. „Science fiction prototypes: Visionary technology narratives between futures”. *Futures*, Vol. 50, pp. 5-14.

Berger, James. 2000. „Introduction: Twentieth-Century Apocalypse: Forecasts and Aftermaths”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 46, No. 4, Literature and Apocalypse. New York: Hofstra University, pp. 387-395.

Blume, Stuart S. 1997. „The Rhetoric and Counter-Rhetoric of a ‘Bionic’ Technology”. *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 22, No. 1. Sage Publications, Inc, pp. 31-56.

Boer, Roland. 2008. „Religion and Utopia in Fredric Jameson”. *Utopian Studies*, Vol. 19, No. 2. Penn State University Press, pp. 285-312.

Booker, Keith, M. 2002. *The Post-Utopian Imagination American Culture in the Long 1950s*. London: Greenwood Press.

Boyer, Christine M. 1992. „The Imaginary Real World of CyberCities ”. *Assemblage*, No. 18. MIT Press, pp. 114-127.

Brantlinger, Patrick. 1980. „The Gothic Origins of Science Fiction”. *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 14, No. 1. Duke University Press, pp. 30-43.

Brasher, Brenda E. 1996. „Thoughts on the Status of the Cyborg: On Technological Socialization and Its Link to the Religious Function of Popular Culture”. *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 64, No. 4, Thematic Issue on "Religion and American Popular Culture". Oxford University Press, pp. 809-830.

Brooker, Peter. 1997. „The Postmodern Story”. *Critical Survey*, Vol. 9, No. 1. Berghahn Books, pp. 78-95.

Brown, Valerie A. 2015. „Utopian thinking and the collective mind: Beyond transdisciplinarity ”. *Futures*, Vol. 65, pp. 209-216.

Bruno, Giuliana. 1987. „Ramble City: Postmodernism and 'Blade Runner'”. *October*, Vol. 41. MIT Press, pp. 61-74.

Buchanan, Ian. 1998. „Metacommentary on Utopia, or Jameson's dialectic of hope”. *Utopian Studies*, Vol. 9, No. 2. Penn State University Press, pp. 18-30.

- Burfoot, Annette. 2003. „Human Remains: Identity Politics in the Face of Biotechnology”. *Cultural Critique*, No. 53, Posthumanism. University of Minnesota Press, pp. 47-71.
- Burns, Tony. 2000. „Zamyatin's We and Postmodernism”. *Utopian Studies*, Vol. 11, No. 1. Penn State University Press, pp. 66-90.
- Callahan, Dan; Singer, Peter. ed. 2011. *Encyclopedia of Applied Ethics*. San Diego: Academic Press.
- Carroll, Noël. 1987. „The Nature of Horror”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1. Wiley on behalf of American Society for Aesthetics, pp. 51-59.
- Cavallaro, Dani. 2000. *Cyberpunk and Cyberculture Science Fiction and The Work Of William Gibson*. London: The Athlone Press.
- Clarke, I.F. 1971. „Prophets and predictors: 1. The utility of Utopia”. *Futures*, Vol. 3, Issue 4, Elsevier Science Ltd. pp. 396-401.
- Clayton, Jay. 2013. „The Ridicule of Time: Science Fiction, Bioethics, and the Posthuman”. *American Literary History*, Vol. 25, No. 2. Oxford University Press. pp. 317-343.
- Cole, Lucinda; Donno, Landry; Bruce, Boeher; Richard, Nash; Erica, Fudge; Robert, Markley; Cary, Wolfe. „Speciesism, Identity Politics, and Ecocriticism: A Conversation with Humanists and Posthumanists”. *The Eighteenth Century*, Vol. 52, No. 1, Animal, All Too Animal. University of Pennsylvania Press, pp. 87-106.
- Csicsery-Ronay Jr, Istvan. 2003. „Science Fiction and Empire”. *Science Fiction Studies*, Vol. 30, No. 2. SF-TH Inc, pp. 231-245.
- Dick, Phillip. K. 1975. *Man, Android and Machine*. <http://1999pkdweb.philipkdickfans.com/Man,%20Android%20and%20Machine.htm>
- Didur, Jill. 2003. „Re-Embodying Technoscientific Fantasies: Posthumanism, Genetically Modified Foods, and the Colonization of Life”. *Cultural Critique*, No. 53, Posthumanism. University of Minnesota Press, pp. 98-115.
- Dougherty, Stephen. 2001. „The Biopolitics of the Killer Virus Novel”. *Cultural Critique*, No. 4. University of Minnesota Press, pp. 1-29.
- Dyens, Ollivier. 1994. „The Emotion of Cyberspace: Art and Cyber-Ecology ”. *Leonardo*, Vol. 27, No. 4. MIT Press, pp. 327-333.

Fitting, Peter. 1987. „Positioning and Closure: On the ‘Reading Effect’ of Contemporary Utopian Fiction”. *Utopian Studies*, No. 1. Penn State University Press, pp. 23-36.

Fitting, Peter. 1998. „The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson”. *Utopian Studies*, Vol. 9, No. 2, Penn State University Press, pp. 8-17.

France, Alan W. 2001. „Historicizing the Posthuman”. *Journal of Advanced Composition*, Vol. 21, No. 1, pp. 175-183.

Freedman, Carl Howard. 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.

Friedman, Régine-Mihal. 1993. „'Capitals of Sorrow': From to Metropolis Brazil”. *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2. Penn State University Press, pp. 35-43.

Gardiner, Michael. 1992. „Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique”. *Utopian Studies*, Vol. 3, No. 2, Penn State University Press, pp. 21-49.

Genova, Judith. 1994. „Tiptree and Haraway: The Reinvention of Nature”. *Cultural Critique*, No. 27. University of Minnesota Press, pp. 5-27.

Godwin, Joscelyn. 2010. *Atlantis and the Cycles of Time: Prophecies, Traditions, and Occult Revelation*. Rochester: Inner Traditions.

Goldenberg, Naomi. 1990. *Resurrecting the Body: Feminism, Religion, and Psychotherapy*. Darby: Diane Publishing.

Goldman, Steven L. 1989. „Images of Technology in Popular Films: Discussion and Filmography”. *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 14, No. 3. Sage Publications, Inc, pp. 275-301.

Gomel, Elena. 2011. „Science (Fiction) and Posthuman Ethics: Redefining the Human”. *The European Legacy*, Vol. 16, Issue 3. pp. 339–354.

Gonzalez, Madelena. 2008. „The Aesthetics of Post-Realism and the Obscenification of Everyday Life: The Novel in the Age of Technology”. *Journal of Narrative Theory*, Vol. 38, No. 1, Realism in Retrospect, pp. 111-133.

Hammond, Andrew. 2011. „‘The Twilight of Utopia’: British Dystopian Fiction and the Cold War”. *The Modern Language Review*, Vol. 106, No. 3. Modern Humanities Research Association, pp. 662-681.

Haraway, Donna Jeanne. 1991. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Hay, George. 1973. „Science fiction: mankind's early warning system”. *Futures*, Vol. 5, Issue 5, pp. 491-494.

Hayles, Katherine N. 2003. „Afterword: The Human in the Posthuman”. *Cultural Critique*, No. 53, Posthumanism. University of Minnesota Press, pp. 134-137.

Hicks, David. 1998. „Always Coming Home: Towards an archaeology of the future”. *Futures*, Vol. 30, No. 5. Elsevier Science Ltd. pp. 463-474.

Humphreys, Margaret. 2002. „No Safe Place: Disease and Panic in American History”. *American Literary History*, Vol. 14, No. 4, Contagion and Culture, pp. 845-857.

Huysen, Andreas. 1981-1982. „The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis”. *New German Critique*, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema. *New German Critique*, pp. 221-237.

Ihde, Do. 2004. „Has the Philosophy of Technology Arrived? A State-of-the-Art Review”. *Philosophy of Science*, Vol. 71, No. 1. University of Chicago Press on behalf of the Philosophy of Science Association, pp. 117-131.

James, Edward. 1994. *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford University Press.

Jameson, Frederick. 1975. „Magical Narratives: Romance as Genre”. *New Literary History*, Vol. 7, No. 1. Baltimore: Johns Hopkins University Press. pp. 135 -163.

Jameson, Frederick. 1981. *Political Unconscious – Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Jameson, Frederick. 1982. „Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?”. *Science Fiction Studies* Vol. 9, No. 2, Utopia and Anti-Utopia, pp. 147-158.

Jameson, Frederick. 2005. *Archeologies of the Future: the Desires Called Utopia and Other Science Fictions*. New York: Verso.

Johnston, Keith M. 2011. *Science Fiction Film A Critical Introduction*. London: Berg.

Kádára, Zoltán; Tóthb, János I. 2013. „The critique of technology in 20th century philosophy and dystopias”. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, Vol. 71, No. 1, pp. 53-60.

Khagi, Sofya. 2013. „One Billion Years after the End of the World: Historical Deadlock, Contemporary Dystopia, and the Continuing Legacy of the Strugatskii Brothers”. *Slavic Review*, Vol. 72, No. 2. Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, pp. 267-286.

Kincaid, Paul. 2008. *What It Is We Do When We Read Science Fiction*. Essex: Becon Publications.

Kline, Ronald. 2009. „Where are the Cyborgs in Cybernetics?”. *Social Studies of Science*, Vol. 39, No. 3. Sage Publications, Ltd, pp. 331-362.

Larson, Doran. 1997. „Machine as Messiah: Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic”. *Cinema Journal*, Vol. 36, No. 4. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, pp. 57-75.

Leitch, Vincent B. 2004. „Postmodern Theory of Technology: Agendas”. *Symplokē*, Vol. 12, No. 1/2, Fiction's Present. University of Nebraska Press, pp. 209-215.

Levine, George. 1996. „What Is Science Studies for and Who Cares?”. *Social Text*, No. 46/47, Science Wars. Duke University Press, pp. 113-127.

Love, Rosaleen. 1998. „Fantasy and the future”. *Futures*, Vol. 30, No. 2/3, Elsevier Science Ltd, pp. 175-179.

Love, Rosaleen. 2001. „Robot futures: science fiction and futures studies methodologies in action”. *Futures*, Vol. 33, Issue 10, pp. 883-889.

Marshall, Gregory. 1998. „Fictions, Facts, and the Fact(s) of(in) Fictions”. *Modern Language Studies*, Vol. 28, No. ¾. Modern Language Studies, pp. 3-40.

Mayer, Ruth. 2007. „Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller”. *Cultural Critique*, No. 66. University of Minnesota Press, pp. 1-20.

Michaels, Walter Benn. 2000. „Political Science Fictions”. *New Literary History*, Vol. 31, No. 4, Is There Life after Identity Politics?. Johns Hopkins University Press, pp. 649-664.

Milner, Andrew. 2005. *Framing Catastrophe: The Problem of Ending in Dystopian Fiction*. Monash University: Center for Comparative Literature & Cultural Studies.

Morris, Bernard S. 1994. „The End of Ideology, the End of Utopia, and the End of History – On the Occasion of the End of the U.S.S.R.”. *History of European Ideas*, Vol. 19, Issue 4-6, pp. 699-708.



Morse, Donald E. ed. 2006. *Anatomy of Science Fiction*, Newcastle: Cambridge Scholars Press.

Moylan, Tom. 1995. „'Utopia is when our lives matter': Reading Kim Stanley Robinson's Pacific Edge". *Utopian Studies*, Vol. 6, No. 2. Penn State University Press, pp. 1-24.

Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder and Oxford: Westview Press.

Moylan, Tom; Baccolini, Raffaella. ed. 2003. *Dark Horizons - Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

Moylan, Tom; Levitas, Ruth. 2010. „Introduction: The Once and Future Orpheus". *Utopian Studies*, Vol. 21, No. 2. Penn State University Press, pp. 203-214.

Muckelbauer, John; Debra, Hawhee. 2000. „Posthuman Rhetorics: 'It's the Future, Pikul' ". *JAC*, Vol. 20, No. 4. *JAC*, pp. 767-774.

Pordzik, Ralph. 2012. „The Posthuman Future of Man: Anthropocentrism and the Other of Technology in Anglo-American Science Fiction". *Utopian Studies*, Vol. 23, No. 1. Penn State University Press, pp. 142-161.

Porush, David. 1980. „Technology and Postmodernism: Cybernetic Fiction". *SubStance*, Vol. 9, No. 2, Issue 27: Current Trends in American Fiction. University of Wisconsin Press, pp. 92-100.

Porush, David. 1989. „Cybernetic Fiction and Postmodern Science". *New Literary History*, Vol. 20, No. 2, Technology, Models, and Literary Study. Johns Hopkins University Press, pp. 373-396.

Rabkin, Eric S. 2004. „Science Fiction and the Future of Criticism". *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium. Modern Language Association, pp. 457-473.

Rayner, Alice. 1994. „Cyborgs and Replicants: On the Boundaries". *Discourse*, Vol. 16, No. 3. Wayne State University Press, pp. 124-143.

Roberts, Adam. 2000. *Science Fiction*, London: Routledge

Rosenfeld, Gavriel. 2002. „Why Do We Ask 'What If?' Reflections on the Function of Alternate History". *History and Theory*, Vol. 41, No. 4, Theme Issue 41: Unconventional History. Wiley for Wesleyan University. pp. 90-103.

Sanders, Joe. ed. 1992. *Functions of the Fantastic: Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press

Sanders, Steven, M. ed. 2008. *The philosophy of science fiction film*. The University Press of Kentucky.

Sargent, Lyman Tower. 1967. „Three Faces of Utopianism“. *The Minnesota Review*. Vol. 7, No. 3, pp. 222-30.

Sargent, Lyman Tower. 1975. „Utopia: The Problem of Definition“. *Extrapolation* (16), pp. 127-148.

Sargent, Lyman Tower. 1994. „Three Faces of Utopianism - Revisited“. *Utopian Studies*, Vol. 5, No. 1, pp. 1-37.

Sargent, Lyman Tower. 2006. „In Defense of Utopia“. *SAGE Journals*, Vol. 5, Issue 1, pp. 11-17.

Sawyer, Andy; Seed, David. ed. 2000. *Speaking Science Fiction Dialogues and Interpretation*. Liverpool: Liverpool University Press.

Schroeder, Ralph. 1994. „Cyberculture, Cyborg Post-Modernism and the Sociology of Virtual Reality Technologies: Surfing The Soul In The Information Age“. *Futures*, Vol. 26, Issue 5, pp. 519-528.

Schulte-Sasse, Jochen. 1986-1987. „Introduction: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue“. *Cultural Critique*, No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. University of Minnesota Press, pp. 5-22.

Seaman, Myra J. 2007. „Becoming More (than) Human: Affective Posthumanisms, Past and Future“. *Journal of Narrative Theory*, Vol. 37, No. 2, Premodern to Modern Humanisms: The BABEL Project, pp. 246-275.

Simon, Bart. Introduction: Toward a Critique of Posthuman Futures Cultural Critique, No. 53, Posthumanism. University of Minnesota Press, pp. 1-9.

Slaughter, Richard A. 1987. „Future Vision In The Nuclear Age“. *Futures*, Vol. 19, Issue 1, Elsevier Science Ltd. pp. 54-72.

Stapledon, Olaf. *Last and First Man*

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Last and First Man.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Last_and_First_Man.pdf)

- Stephanson, Anders. 1987. „Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson”. *Social Text*, No. 17. Duke University Press, pp. 29-54.
- Stover, Leon, E. "Anthropology and Science Fiction", *Current Anthropology*, Vol. 14, No. 4 (Oct., 1973).
- Suvin, Darko. 1972. „On the Poetics of the Science Fiction Genre”. *College English*, Vol. 34. No. 3. Urbana: National Council of Teachers of English, pp. 372-382.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Suvin, Darko. 1988. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Suvin, Darko. 1997. „A Novum is What Novum Does”. *Foundation: The International Review of Science Fiction* 69. Liverpool: The Science Fiction Foundation.
- Suvin, Darko. 2010. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Toumey, Christopher P. 1992. „The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science“ *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 17, No. 4. Sage Publications, Inc, pp. 411-437.
- Tutton, Richard. 2011. „Promising pessimism: Reading the futures to be avoided in biotech”. *Social Studies of Science*, Vol. 41, No. 3. Sage Publications, Ltd, pp. 411-429.
- Tymn, Marshall B. 1985. „Science Fiction: A Brief History and Review of Criticism”. *American Studies International*, Vol. 23, No. 1. Mid-America American Studies Association, pp. 41-66.
- Urban, Hugh B. 2000. „The Devil at Heaven's Gate: Rethinking the Study of Religion in the Age of Cyber-Space”. *Nova Religion: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol. 3, No. 2. University of California Press, pp. 268-302.
- Wald, Priscilla. 2008. *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham: Duke University Press.

Wegner, Phillip E. 1998. „Horizons, Figures, and Machines: The Dialectic of Utopia in the Work of Fredric Jameson”. *Utopian Studies*, Vol. 9, No. 2. Penn State University Press, pp. 58-77.

Wells, H. G. 1926. *The World of William Clissold*. London: Benn Brothers.

Westfahl, Gary. 1999. „The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980”. *Science Fiction Studies* 78, Vol. 26.

Wheale, Nigel. 1991. „Recognising a 'human-Thing': cyborgs, robots and replicants in Philip K. Dick's "Do Androids Dream of Electric Sheep?" and Ridley Scott's 'Blade Runner'". *Critical Survey*, Vol. 3, No. 3, Text into performance. Berghahn Books, pp. 297-304.

Zurbrugg, Nicholas. 1988. „Postmodernity, 'Métaphore manquée', and the Myth of the Trans-Avant-Garde”. *Leonardo*, Vol. 21, No. 1. MIT Press, pp. 61-70.

## Биографија ауторке

Моња Јовић рођена је 1977. године у Загребу. Хрватску је због рата напустила 1991. године.

У Београду је, након завршеног Одсека за класичне језике Филолошке гимназије, уписала групу за српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Мастер студије на истом факултету завршила је са просечном оценом 9.70. Добитница је признања „Владан Недић“ за најбољи семинарски рад.

Ради као уредница за српски језик у једној од највећих издавачких кућа специјализованих за уџбенике у Србији.

Ауторка је пет уџбеника који су у редовној употреби у основним школама већ дужи низ година. Уредила је на десетине уџбеничких издања за основну и средњу школу, приручника за наставнике, као и издања из филозофије образовања и примењене педагогије.

Ауторка је сценарија и један од продуцената за дугометражни играни филм *Исцељење* (2014), који је освојио низ награда на страним и домаћим филмским фестивалима, међу њима Златног витеза за најбољи филм на истоименом фестивалу у Русији.

Један је од покретача и аутора пројекта „Усмена историја страдања цивила у НДХ – Завештање“. Резултат овог петогодишњег пројекта је највећа и научно најрелевантнија архива усмене историје о страдањима цивила у Независној држави Хрватској, рађена према прилагођеним методологијама Фондације Шоа. Поред видео-архиве, која садржи више од 450 сати сведочења, резултат пројекта је и дугометражни документарни филм „Завештање“, чија је светска премијера одржана 2017. на Московском филмском фестивалу. У питању је јединствен филмски споменик, састављен искључиво од снимљених сведочења преживелих.

Поред тога, учествовала је у међународним пројектима везаним за развој културе сећања.

Од 2004. до 2008. учествовала је у пројектима психо-социјалне подршке усмереним на децу у косовско-метохијским енклавама. Приредила је две књиге радова деце са Косова и Метохије: *Сањам, а шта ми се догађа* (2005) и *Писма из енклава – поздрав са Косова и Метохије* (2006) које су, у преводу на руски и енглески, имале запажен међународни пријем.

Живи и ради у Београду.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Молба Б. Јовић  
број уписа 10131 Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

УТОПИЈА И ДИСТОПИЈА У СРПСКОЈ ПРОЗИ  
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 31. 03. 2018.

  
\_\_\_\_\_

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Моња Б. Јовић  
Број уписа 10131 Д  
Студијски програм ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ, МОДУЛ КЊИЖЕВИ  
Наслов рада УТОПИЈА И ДИСТОПИЈА У СРПСКОЈ ПРОЗИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ  
Ментор ДР ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ  
  
Потписани Моња Б. Јовић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 31. 03. 2018.

Потпис докторанда

Прилог 3.

### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

УТОПИЈА И ДИСТОПИЈА У СРПСКОЈ ПРОВИ  
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 31. 03. 2018.

Потпис докторанда

